

# هذا العدد

يصدر هذا العدد من المجلة ، والحلم يحوط أسرة التحرير بعد رحيل الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس ، الذي أسس هذه المجلة ورأس تحريرها منذ يناير ١٩٦٥ م .

ويتضمن هذا العدد بعض الدراسات والمقالات التي كتبها بعض تلاميذه ومريديه وأصدقائه ، وتتناول جوانب من فكر وأعمال هذا الرائد العظيم الذي أرسى بجهوده العلمية القواعد المنهجية في دراسات الأدب الشعبي وعلم الفولكلور . وفي الأعداد القادمة من المجلة سوف نوال نشر دراسات أخرى تتناول جوانب أخرى من جهود ودراسات أستاذنا الكبير ، وكذلك بعض دراساته التي لم تنشر من قبل ، وكان يعدها - رحمة الله - للنشر في هذه المجلة .

وتستهل المجلة هذا العدد بواحد من المقالات الأخيرة التي كتبها الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس قبل وفاته ، وخص بها المجلة ، ألا وهو دراسته ( الدراما الشعبية ) في حديثه المتصل - ببر مؤلفاته عن علاقة الدراما بالشعب ، وهي العلاقة التي تقوم على الإبداع من ناحية ، وعلى التذوق من ناحية أخرى ، وتتصل بأعماق التاريخ الانساني ، بل تمتد الى أعماق النفس الانسانية ، حيث انبثقت الدراما الشعبية - فيما يرى د . يونس - عن العقيدة والشعيرة والارادة .

وباطلالة تاريخية يوقفنا د . يونس على أصول الدراما الشعبية عند كل من الجماعات الافريقية والهند واليابان ، وجذورها البعيدة في الحضارة المصرية القديمة ، وما تلى ذلك في الحضارتين اليونانية والرومانية ، مروراً بأشكالها الحديثة في ابداع روائع الأدب الدرامي في الشرق والغرب .

ليؤكد أخيراً أن الدراما الشعبية في مسارها الطويل تستوعب الأصالة والإبداع والتذوق بين الفرد وبين الجماعة .

حيث يقدم مذكرات الراحل الجليل التي كتبها بخط يده ! في تلك الفترة المبكرة من عصره ، وبرغم ظروفه مستخدماً عدسة مكبرة خاصة ، حتى جاء وقت كان عليه أن يتخلى عن خطه الجميل الدقيق ليتحول الى الاملاء على سكرتيره أو تلاميذه . والوثائق المقدمة تبرز فقرات من تلك المذكرات التي كتبها في العشرينيات من عمره دونما تعليق ، وهل ماكتبه أستاذ الأجيال الراحل في حاجة الى تعليق ؟

وفي هذا العدد يقدم لنا الأستاذ / فاروق خورشيد اقتراباً حميماً ودراسة نقدية موسوعة

يعرف الكثيرون في مصر والعالم العربي الدكتور / عبد الحميد يونس الأستاذ والمبدع والكاتب الصحفي والمتحدث المفوه ، ولكن قلة قليلة هي التي أتيج لها أن تعرف الدكتور / عبد الحميد يونس الانسان . حول هذا الجانب يحدثنا الدكتور / أحمد علي مرسى وهو من أقرب تلامذة الراحل طوال ربع قرن من الزمن ، في مقالته ( الى خلف ماماتش ) والتي يقدم فيها جانباً من قصة كفاح عبد الحميد يونس الانسان ، مع بدايات الطريق الطويل الشاق الذي اختطه لنفسه بعد اصابته التي لازمته طوال حياته .



**الدكتور / عبد الحميد يونس ( معجم الفولكلور )**

ذلك العمل الذي تصدى له د . يونس في شجاعة حقيقية بغية اصدار أول موسوعة فولكلورية عربية ، وهو جهد يواكب جهوده في اصدار الموسوعات العربية مثل : دائرة المعارف الاسلامية والموسوعة العربية الميسرة ، والموسوعة المصرية ، الى غير ذلك مما نشره أو أشرف عليه من موسوعات ثقافية ، مما يؤكد احساس العالم الراحل بواجبه تجاه أجيال الدارسين للفن الشعبي من بعده ، في محاولة لتجنيبهم ما تعرض له هو وجيله ، وما تلاه من أجيال من صعوبات وعقبات في تحصيل المادة وتصنيفها .

وقد تعرض الأستاذ / خورشيد لمعالجة د . يونس لمشكلة المصطلح ، وهي من المشاكل الرئيسية التي يواجهها الدارسون في حقل الفولكلور بخاصة ، كما ناقش كثير من الأبواب والمواد التي ضمها المعجم ، ويؤكد أن العمل - العلمي لا يكتمل الا اذا تكاثفت معه وخلفه الجهود الفردية الأخرى ذات العطاء العلمي والخبرة الميدانية والاطلاع المستمر الواسع .

**وطالب في النهاية - ونحن معه - أن يحتفظ باسم الدكتور / عبد الحميد يونس فوق هذا المعجم أي كانت الجهود التي ستضاف الى جهده الكبير ، فهو بلا شك أول مؤسس لأول موسوعة فولكلورية عربية ، علاوة على تواضعه العلمي الذي ختم به معجمه قائلاً :**

**« ولا أرى أن هذا المعجم قد أحاط بمجال الفولكلور .. وحسبي أن أسجل أنني حاولت » .**

**- وتقدم الدكتورة / ثناء أنس الوجود** دراستها ( الدكتور / عبد الحميد يونس بين الظاهر بيبرس والهالية .. قراءة في المنهج ) حيث تتوقف عند الجوانب المنهجية في تناول د . يونس المتأني للسير الشعبية العربية مثل : سيرة بني هلال والظاهر بيبرس وسيرة عنتر . وقد أبرزت الكاتبة بشكل واضح انطلاق د . يونس في دراساته تلك من عدة محاور مهمة ؛ أهمها ارتكازه على المنهج الوظيفي الذي يقوم أساساً على بيان الدور والوظيفة التي يقوم بها الشكل الشعبي في حياة الجماعة . وتؤكد في ثنايا البحث أنه اذا كانت وظيفة السير - كجزء

من الماثور الشعبي - هي صياغة الهوية القومية ، والدفاع عن مصالح الجماعة ، فان هناك مقدمة منطقية أخرى لازمة لها ، وهي أنه اذا كانت الشعوب لا تفنى ، فان الوعي الشعبي ليس وليد حقبة زمنية قصيرة أو طارئة .

**ومن هنا فإن د . يونس يقدم الماثور الشعبي** بأشكاله المختلفة بوصفه تياراً مستمراً ومتنوعاً لا ينقطع على مر العصور ، ولكنه يتلون بلون البيئة والعصر وطبيعة المثير الذي يستنفر الشخصية الجمعية لمجابهته .

**ويلى ذلك مقال الباحث / مصطفى شعبان جاد ( المشاريع الأربعة التي لم يكملها د . يونس )** ويدور حول خطة مشروعاته المقبلة ، والتي قطع في بحثها شوطاً غير قليل حتى أيامه الأخيرة .

**أولها :** كتاب موسع حول ( الأدب الشعبي ) يستوعب كل الفروع التي تندرج تحت المصطلح ، مع استعراض لأجناس الأدب الشعبي المختلفة والعلاقات المتشابكة بينها .

**ثانيها :** كتاب عن ( الفروسية العربية ) ويعود اهتمامه بها الى فترة مبكرة من عمره ، حيث تربى في بيئة عربية تعرف الخيول والفروسية ، ولعل هذا هو ما دفعه الى دراسة السير الشعبية العربية التي ترتبط الفروسية فيها بالفارس والفرس .

**أما ثالثها :** فهو عمل طموح ويتعلق ب ( الموسوعة الأندلسية ) ويعود اهتمامه به الى محاولة بيان الفترة الطويلة التي قضاها العرب هناك ، حيث امتزجت فيها الحضارتان ، ونشأ عن هذا التلاحم الكثير من أنماط الفنون والآداب والعادات والتقاليد ، كما أنها فترة محددة يمكن بيان أعلامها وبلدانها وفنونها وحرفها وعاداتها ... الخ في ترتيب هجائي .

**أما رابعها :** فهو مشروع كتاب عن ( هارون الرشيد - أسطورة العصر الذهبي ) وكان - رحمه الله - على وشك اتمامه بل كان قاب قوسين أو أدنى من دفعه الى المطبعة لكن القدر لم يمهله . وهو كتاب يتعرض فيه د . يونس لهذه الشخصية التاريخية التي اقترن فيها الواقع بالخيال الشعبي ، ولعب القصص والابداع دوراً حيوياً وفنياً في صورتها تطلبت الحياة بعد أن أصبح الرشيد معلماً من معالم التاريخ الشرقي



والإسلامي ، وهو الأمر الذي يشكل صعوبة في الكتابة عن تلك الشخصية .

- مزج الخيال الشعبي بين الواقع والخيال في سيرة المصطفى ( صلعم ) ولم يستطع المسلمون مقاومة هذا الاتجاه ، فجعلت أحداث السيرة معظم المفسرين والشعراء ومؤلفي المدائح يشيدون بمعجزاته وكراماته المتعددة .

عبر هذا المدخل قامت الباحثة / ماجدة أحمد قنديل بتقديم دراستها **المدائح النبوية** ( الى أستاذنا الدكتور / عبد الحميد يونس ، تلك الدراسة التي أشرف عليها بنفسه في بحث الماجستير بعنوان ( المدائح النبوية والتراث الشعبي ) وقد تبدى أثره في مناقشاته المتفرقة بين ثنايا الدراسة .

وقد انطلقت الكاتبة في دراستها من أن الحافز الديني يعد من أهم الحوافز على الإبداع الفني ، وأن المدائح النبوية عنصر أساسي ومؤثر في الجانبين : الموسيقى والغنائى . وقد حصرت الكاتبة اطار الدراسة في التراث الشعبي ، لأن المدائح النبوية بحكم موضوعها ومسارها المتواصل ضمت من النصوص الأدبية ما هو فصيح أيضا ، بيد أن اخضاعها للانشاد جعل تأثيرها شعبيا .

- وعن الحقيقة الوحيدة المؤكدة في حياة الانسان « الموت » تقدم لنا الدكتورة / منيرة عبد المنعم كروان دراسة متميزة عن ( الموت في التفكير الاغريقي ) . متعرضة لهذه الحقيقة في الشعر الغنائى الابجرامات والمسرحيات ، وبعض المعتقدات والمذاهب والفلسفات التي سادت بلاد الاغريق واليونان واعبر عنها الفكر والفن والثقافة في المؤلفات والابداعات المختلفة .

وعلى الرغم من المشاعر المتضاربة للانسان أمام الموت علميا وفنيا وروحيا - قديما وحديثا - فسيظل الموت لغزا غامضا ومحيرا لأنه الشيء الوحيد الذي لم يستطع الانسان أن يجد له حلا رغم كثرة منجزاته وعظمتها .

- ويستكمل في هذا العدد الدكتور / هانى جابر دراسته حول ( التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل الحرف التقليدية ) حيث يستعرض عناصر التبادل الثقافى على عدة مستويات ، ويطرح تصوره المنهجى لخطط التدريب في الحرف التقليدية المعاصرة ، مقارنا

بين الحرفى التقليدى والحرفى المعاصر فى اطار المنشأة الحرفية الانتاجية الشاملة التى يقترحها كمركز للابداع الشعبى فى مجال الحرف الشعبية التقليدية .

وتهدف الدراسة الى تقديم البعد الاقتصادى للظاهرة الانتاجية فى مقابل المنظور التاريخى ، على اعتبار أن البعد الاقتصادى فى الحضارة المعاصرة يعتبر - على حد قول المؤلف - عمقا استثماريا منظورا للظاهرة الانتاجية وخواصها الحرفية ، كما أنه هدفا استراتيجيا تنمويا يساعد على استمرار الحرف وحمايتها من الاندثار ، فضلا عن أنه يساعد على الارتقاء بالحرف ووسائلها الانتاجية وزيادة كمياتها .

وتربط هذه العناصر الظاهرة بالمعاصرة بدرجة تحقق معها ولها مردودا وعائدا اقتصاديا له دور فى التنمية الشاملة ، ودور أكبر فى تعميق الثقافة . هذا وتؤكد الدراسة بشدة على أهمية وحتمية هذه الأساليب الحديثة لبقاء الحرف التقليدية كظاهرة ابداعية وانتاجية فى اطار منظورها التاريخى العملى . وأخيرا يعد تطبيق هذه الوسائل هو بمثابة الحفاظ على مدرسة الشعب التاريخية الابداعية والانتاجية للحرفيين .

- ويقدم لنا الأستاذ / أحمد صليحة حكاية شعبية فرعونية ( حكاية الفرعون والساحر ) من خلال بردية رثة اكتشفت حديثا تحوى بضع تعاويذ من ( كتاب الموتى ) المعروف ، لكن الجديد فيها عند معالجتها هو ظهور نص ذو طبيعة روائية تاريخية مكتوب على ظهر البردية المكتشفة وبالفحص تبين للعلماء أنها قصة تعود آخر الأعمال الأدبية المصرية تعود الى ما قبل غزو الاسكندر الأكبر بقليل ، وهو العصر الذى نقل مصر الى محيط الحضارة الهيلينية . ولم ينته العمل فى اعداد تلك البردية الا فى عام ١٩٨٥ م ، حيث نشرها المعهد العلمى الفرنسى للآثار بالقاهرة .

ويقسم الأستاذ / صليحة النص الى حكايتين مدمجتين تدور فى مجملها فى اطار أسطورى وتاريخى وفنى ، وعلاوة على ذلك فهو نص ذو طبيعة نقدية ساخرة يمثل ارهاصا بتحول دينى وفكرى جديدين .

- وفى هذا العدد يقدم لنا الأستاذ / صفوت



كمال دراسته ( الحكايات الشعبية في مجال أدب الأطفال ) تلك الحكايات التي تعد المصدر الأساسي لكل المرويات الشفاهية ، وأكثرها انتشارا ، حيث تحمل في سياقها الأدبي وتتابع أحداثها مقولات فكرية ورموزا ومعارف متنوعة ، وقيما أخلاقية تتوافق مع فئات أعمار الأطفال وقدراتهم الحسية والعقلية والوجدانية ، بهدف تنشئتهم تنشئة واعية سوية ، في تواصل وثيق بين الوالدين والجداات الى الأبناء والأحفاد .

ويؤكد الأستاذ / صفوت كمال - في هذا المجال - على أهمية دراسة الحكايات الشعبية المجال - على أهمية دراسة الحكايات الشعبية لا من حيث أنها شكل من أشكال التعبير الأدبي فحسب ، ولكن أيضا من حيث أنها أولى مصادر معارف الأطفال بالحياة وتشكيل أساليب ادراكهم فالحكايات الشعبية - على حد قول الكاتب - هي الحلقة الوسيطة بين الطفل في تنشئته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجي الذي تصوره وتنقله له الحكايات بما تشتمل عليه من تصور للعالم الذي يحيط بالإنسان .

وفي مجال توظيف الحكاية الشعبية في أدب الأطفال يترك المؤلف حرية إعادة صياغة الحكايات أو استخدام بعض عناصرها أو تبديلها أو ادخال عناصر جديدة ، بشرط عدم انتسابه الى القص الشعبي التقليدي .

وأخيرا يتعرض الكاتب - لأمكانية توظيف عناصر الحكايات الشعبية في بناء فني جديد وابداع حديث يتوافق مع القدرات الإدراكية للأطفال ، نظرا لطبيعة الحكايات ، الأمر الذي يمكن أن يضيف على عناصر التراث الشعبي حيوية جديدة وطابعا فنيا متميزا يجعل من رموزالحكاية المتوارثة رموزا محدثة لها خصائصها وقدراتها التي تتوافق مع واقع حياتنا المعاصرة .

\*\*\*

وبعد ذلك تحدثنا الدكتورة / سمحة الخولي عن الأستاذ / جمال عبد الرحيم أحد أعلام الموسيقى الشعبية العربية ، والمؤلف القومي الشديد الارتباط بتراث مصر الشعبي الموسيقي . وتشرح د . سمحة الخولي رحلته الطويلة مع الموسيقى منذ بواكير الصبا حيث نشأ في بيئة موسيقية شكلت وجدانه ، من والد يشرف على التربية الموسيقية كمفتش عام لها بوزارة

المعارف ، وقد ظهر أثر هذه النشأة في ابداعه الموسيقي فيما بعد . وكيف التحق بعدد من الجمعيات الموسيقية وكيف أتيح له فرصة الدراسة على أيدي أستاذة أوربيين في مصر ، وابان بعثته الى ألمانيا .

وقد تحدثت عن دوره البارز في تأسيس أول قسم أكاديمي لدراسة التأليف الموسيقي في عالمنا العربي بالكونسيرفتوار ، والذي رأسه حتى عام ١٩٨٥ م ، تولى خلالها تكوين أجيال من المؤلفين الموسيقيين الشباب . وقد سجلت له جرأته الفائقة في التعامل مع الموسيقى الشعبية في أعماله المقدمة للكبار والصغار على حد سواء في مجال الأغنية والباليه وتعامله مع مختلف الآلات الموسيقية - في تأليفه - للكورال والأوركسترا والموسيقى التصويرية . علاوة على مؤلفاته الكثيرة وأبحاثه وترجماته التي تخدم كلها مجال الموسيقى الشعبية .

وأمرة تحرير المجلة تشاطر الأستاذة الدكتورة سمحة الخولي في وفاة الأستاذ الفنان الموسيقار جمال عبد الرحيم وتسال الله أن يتغمده الفقيه الكريم بواسع رحمته وأن يلهم أسرته وأصدقائه وتلاميذه جميل الصبر والسلوان .

\*\*\*

ويقدم الباحث / محمد عبد الوهاب عبد الفتاح دراسة عن الأستاذ / جمال عبد الرحيم ( رائد استلهام عناصر الفولكلور في الموسيقى المصرية المتطورة ) الذي فقدت الموسيقى برحيله فنانا كبيرا ، وأستاذ أرسى تقاليد مدرسة للتأليف القومي المعاصر في مصر .

والكاتب أحد تلامذة الموسيقار الراحل ، حيث تعلم على يديه فن التأصيل والامعان في التراث الموسيقي الأصيل فقد كان الأستاذ جمال عبد الرحيم حريصا على دراسة وتحليل المادة الموسيقية الشعبية ، قبل عملية الخلق الفني المتطور ، هذا وتنضج رؤية الأستاذ الفقيه وفلسفته فيما كان يؤكد لتلامذته دوما من أن « الأصالة الفنية هي قدرة المبدع على الانتماء للمكان والزمان الذي نشأ فيه ، ثم مدى توفيق هذا المبدع في التفاعل وانتاج فنا معبرا عن نكهة وروح هذا المكان وذلك الزمان .

ومن هنا كان اهتمام الموسيقار جمال



عبد الرحيم باستلهم عناصر الفولكلور المصرى فى موسيقاه بهدف تأكيد الأصالة الفنية والتعبير عن الشخصية المصرية ، حتى أثمر لنا روائعه الموسيقية للأغاني الشعبية المصرية ، وخاصة أغاني الأطفال الشعبية التى قدم فيها انتاجا أصيلا ، وقد تضمن المقال نوتة موسيقية كاملة عن أحد أعمال هذا الفنان الأصيل .

- وفى إطار مكتبة الفنون الشعبية تقدم المجلة قائمة لبعض من مؤلفات وأعمال وهراجمات الاستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس تهييذا لتقديم بيلوجرافيا كاملة عن حياته وآثاره العلمية والفنية .

وفى جولة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ/ عبد العزيز رفعت متابعة لأبحاث الندوة العلمية السنوية المواكبة لاحتفالات محافظة القاهرة بـ ( الوفاء للنيل ) بالتعاون مع الأكاديمية البحث العلمى .

وقد جاءت احتفالات الوفاء للنيل وندوتها هذا العام دون احتفالات جماهيرية صاحبت اليها المؤتمرات لسابقة بسبب الأزمة التى مرت على السودان الشقيق من سيول وفيضانات ، وهو الأمر الذى يؤكد انتماء شعبى وادى النيل الى النهر الخالد .

وقدم لنا أيضا الدكتور / كمال الدين حسين جولة فى معرض الطب الشعبى فى تشيغوسلوفاكيا لدى أقيم بالمركز الثقافى السوفيتى ، حيث استعرض لنا الخلاصات الطبية والأعشاب النباتية التى تشكل محورا مهما من المحاور التى يعتمد عليها الطب الشعبى هناك فى جانبه العلاجى . كما يقدم الى جانب ذلك لقاء مع مسئولة المتحف الاثنوجرافى والمشفرة على المعرض ، حيث أقام معها حوارا حول الطب الشعبى فى تلك المنطقة .

ويقدم كذلك الأستاذ / كمال الجويلى عرضا لأعمال الفنان / عمر النجدى من خلال ابداعاته الفنية : تصويرا ونحتا وخزفا وحفرا . والفنان النجدى هو فنان شامل له جهد فنى كبير ، جذبه خارج ميدان التشكيل ، فمسارس الموسيقى ووضع اللحن وكتب الأغنية ، وبحث فى الروحانيات على نهج المتصوفين ، لذا اتخذ الكاتب لمقالته عنوان ( النجدى ) . استلهم

التراث من خلال القيم الروحية ) باعتبار أن الفنان النجدى له اتجاهاته ومدرسته الخاصة فى الابداع الفنى . كما يعتبر من أوائل الفنانين الذين استلهموا التراث الشعبى المصرى والاسلامى فى أعمالهم الفنية .

ويقدم الدكتور / هانى جابر تقييما فنيا لمعرض الفنان الراحل / سامى على حسن بعنوان ( التعبير الفنى عندما يصبح شعبيا يكون صادقا ) وهى سمة يكاد أن يتفق عليها العالم فى جميع أنحاء .

ويرصد الكاتب أعمال الفنان منذ الأربعينيات حتى العصر الحاضر من خلال لوحاته التى تجاوز السبعين عملا فى أتيليه القاهرة ، مما يمكن أن يعد بانوراما كاملة لأعمال الفنان خلال ثلاثين عاما .

كما يقدم عرضا آخر لأعمال الفنانة / سوسن أبو النجا فى فن التصوير الذى ركزت فيه على الحياة الشعبية المصرية بأشكالها المعمارية وأنماطها الزخرفية .

ثم يقدم عرضا لأعمال الفنانة / سلمى عبد العزيز بعنوان ( تأملات العقل فى المكان ) وهو تقييم يدور فى جوهره حول ظاهرة الكتلة فى المكان والتعبير عنها بأدوات فن التصوير حيث أبرزت فيه الفنانة من خلال لوحاتها جوهر العمارة التقليدية والشعبية المصرية والبعده الانسانى له .

ويقدم لنا أخيرا الباحث / ابراهيم حلمى متابعة حية وتغطية جوانب المانور الشعبى فى افلام مهرجان القاهرة الدولى السينمائى الثانى عشر ، فى أعمال عدد من كبار المخرجين فى العالم وشبان الموجة الجديدة المشتركين فى المهرجان من بلدان العالم شرقا وغربا .

وبنفسه فى الجولة أيضا صورة مكثفة من معرض انفنون التراثية فى المغرب لدى أقيم بقصر الغورى فى القاهرة ، وقصر ثقافة الحرية بالاسكندرية ، من خلال وصفه للمحاور الفنية التى اشتمل عليها المعرض فى فنون الملابس الشعبية والحلى والمصاغ الشعبى والفخار والخزف والمفروشات والأسلحة والأخشاب والقيم الجمالية التى تتميز بها الفنون المغربية التقليدية والشعبية .





# الدراما الشعبية

د. عبد الحميد يونس

لا أزال أكرر ما سبق أن أوردته عن ماهية « الدراما » ، وهو أن الدراما ،  
وان اتصلت بالحدث أو الفعل في دلالاتها القديمة ، فانها ليست تصويرا للفعل  
فحسب ، وانما هي الفعل نفسه .

وكثيرا ما نقول عن حياتنا اليومية أن أحداثها « درامية » ، ونقصد بذلك أن  
هذه الأحداث ذات طابع مسرحي .

وعندها نطالب بالنظرة الكاملة للفن الدرامي أو المسرحي - وهي النظرة التي  
تستوعب الكلمة والحركة والايقاع وتشكيل المادة في اطار درامي ، فاننا نصحح  
بذلك أخطاء شائعة تتعرض لها حياتنا المسرحية ، وتباعد في الوقت نفسه بين  
ال جماهير وبين فننا الأصيل العريق المتجدد .

---

(★) هذا المقال هو واحد من المقالات التي كتبها الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس قبل وفاته ،  
وكان مخصصا للنشر في مجلة الفنون الشعبية .



ولقد رأيت أن أعيد إلى الذاكرة علاقة الدراما بالشعب ، وهى علاقة تقوم على الإبداع من ناحية ، وعلى التذوق الفنى من ناحية أخرى ، وتنبت من أعماق التاريخ الإنسانى ، بل من أعماق النفس الإنسانية ، لأن الدراما الشعبية إنما انبثقت من عقيدة أو شعيرة وإرادة • ولابد أن نصح هنا المقصود من شعبية الدراما ، فنحن لانعالج الآثار الدرامية، التى أبدتها أصحابها لتعرض على جماهير الشعب ، أيا كان مدى إقبال أولئك الجماهير عليها ، وإنما نعرض لتلك المجموعة من الأشكال والمضامين الدرامية التى صدرت عن الشعب نفسه ، تحقيقا لمنفعة أو قيمة ، أو استهدافا لغاية اجتماعية أو نفسية •

والدراما الشعبية إنما تعود أصولها إلى تاريخ الإنسان القديم ، ولا تزال مظاهرها موجودة عند كثير من الجماعات الأفريقية ، كما نشاهدها فى العروض ، التى تتحقق بها شعائر دينية ، بل إن بعض الشعوب التى قطعت شوطا طويلا فى الحضارة لا تزال تحتفظ بالقوام الذى يصدر عن الطقوس، من ذلك ما يعرف بالدراما اليابانية والهندية التى تعتمد على الكلمة والحركة والإيقاع • ويذهب بعض العلماء الذين أرخوا لفن الدراما أن الحركة والإيقاع أقدم من الكلمة ، لأنهما وجدا بمعزل عن الألفاظ والعبارات ، وكثيرا ما كانت تصاحبها الصيحات التى لا تحمل معنى بقدر ما تحمل من دلالة شعورية ، ومن المسلم به أن الأغنية الجماعية لا تزال تقترن دائما بالتمثيل ، وأن الرقص وما إليه من فنون الحركة لا يزال شائعا بين الجماعات الأفريقية بفنونها الأصيلة ، وهذه الأغاني الجماعية تحمل بذور الدراما الشعبية ، ففيها أدوار يمثلها الرجال والنساء لتشخيص الحياة الإنسانية من ناحية ، وحياة الحيوان من ناحية أخرى ، بل إنها تعمل على تشخيص الجمادات أو الأطياف أو الأرواح •

ولا تزال الدراما الشعبية وثيقة الاتصال بالحياة الطبيعية والاجتماعية • والشعوب لا تزال تحتفل بالربيع • وليس من شك فى أن الرقص التنكرى وما إليه وسيلة الجماهير للبحث عن واقع نفسى واجتماعى أبعد من واقعهم العملى • ثم أن استخدام الممثلين للأقنعة أو أنواع الطلاء ، يدهنون بها وجوههم وأجسامهم أو التنكر فى صور أو أشكال لها عندهم مصطلحات رمزية ، له مكانه فى الدراما الشعبية العريقة •

ومعظم الذين يؤرخون للدراما يركزون على الحضارتين اليونانية والرومانية ، ويغفلون جذور الأصل الدرامى فى الحضارة المصرية القديمة • ولقد كان الكهنة فى ذلك العهد البعيد يدقون صدورهم فى الاحتفال بأوزيريس • وليس من شك فى أنهم كانوا فى هذه اللحظات يمثلون الرحلة الحزينة ، التى قامت بها إيزيس بحثا عن قرينها أوزيريس ، ثم يتحولون إلى تمثيل دور آخر مناقض للدور الأول وهو الفرح الغامرة ، عندما يأتى شخص آخر يمثل دور أنوبيس وهو ينبج ولدا يشخص عودة الإله إلى الحياة • وربما شخص هذا الولد الحلقة الأخيرة فى الأسطورة وهى ظهور حورس الذى قهر عليه أن ينتصر للخير ، وأن يقهر أعوان الظلام •

ونحن فى عصرنا الحديث عملنا على إبداع روائع من الأدب الدرامى ، ولكن أغلبية المؤلفين لم يمنعهم شئ عن استلهاهم التراث الشعبى • ولا يستطيع المرء أن ينسى جهد توفيق الحكيم فى إبداع مسرحية « إيزيس » أو مسرحية « شهر زاد » ثم



اننا نستلهم أدبنا الشعبي العريق ، ونجد بزم التونسي يتخذ من إحدى حلقات السيرة الهلالية موضوعه الذي يعبر عن تواصل المحبة بين عرب المشرق وعرب المغرب في « عزيزة ويونس » . ونسجل في هذه الفترة التي نعيشها ابداع « بلدي يا بلدي » و « ابن البلد » و « الظاهر بيبرس » و « الهلالية » . ومن الضروري عندما نتحدث عن الدراما الشعبية أن نسجل ملامحها من تراثنا الشعبي العريق . ولم نعد نكاد نقتصر على الترجمة أو الاقتباس أو اتخاذ الزى الشرقي لبعض المسرحيات الغربية . وكان هناك المسرح المتجول الذي كانت له تقاليده وأصاليه . وتحول في مرحلة من مراحل نهضتنا الى العرض المتكامل في السيرك . وفيه كنا نستمتع الى الغناء والموسيقى والرقص والعروض الفكاهية ، الى جانب مقطعات مركزة من الفن التمثيلي . وهو يدخل في تاريخ الدراما الشعبية .

ونحن حتى اذا واجهنا محاولات التجديد في المسرح العالمي فاننا نجد أصول هذه المحاولات في التراث الشعبي . . هناك من دعا وقام بإزالة الحاجز بين الممثلين على المسرح وبين جماهير النظارة ، ويتم ذلك بعدم استخدام الستارة . ثم اننا نجد تجارب أخرى عملت على أن يكون العرض المسرحي على مستوى الأرض التي يجلس المشاهدون عليها ، وكأنها يعمل المجددون على بعث المصدر العريق الأول للدراما ، ويضاف الى هذا كله أن يشارك بعض المشاهدين في أداء التمثيل ليؤكد وحدة العرض الدرامي بين الممثل والمشاهد .

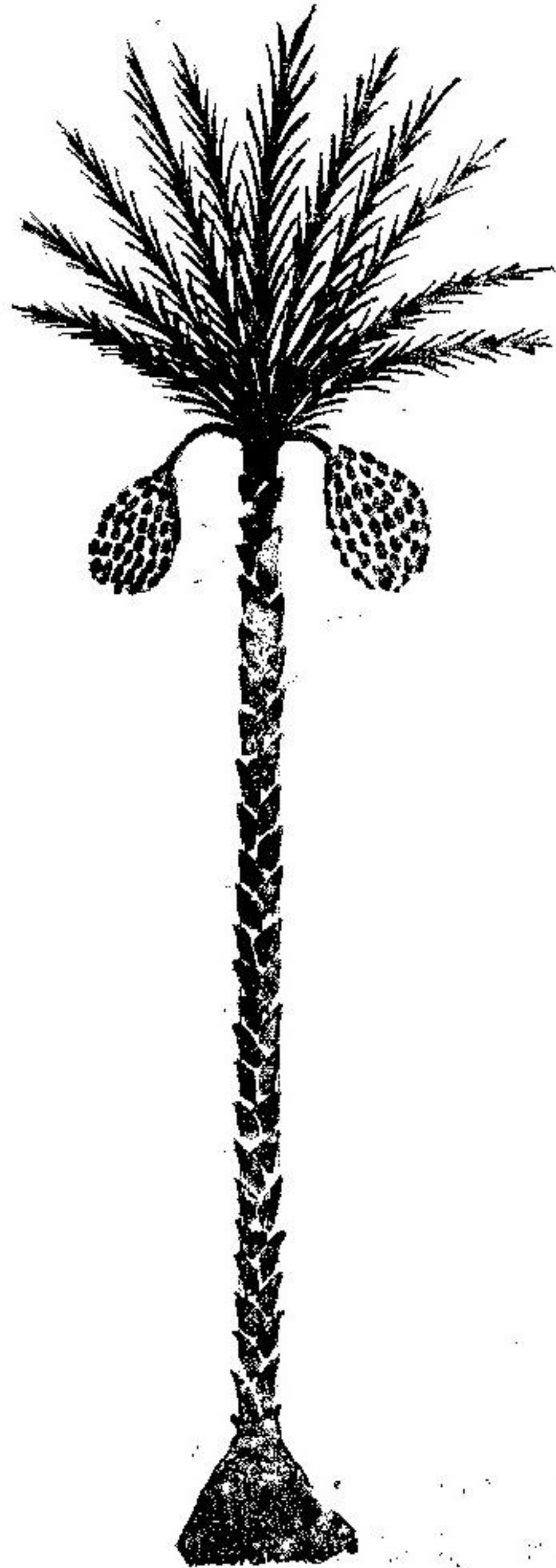


٢ - مس الكسندر الامريكية خيرة المكتبات ومواطنة أمريكية عند زيارتها لدار الجمهورية في مساء الخميس ١٨/٢/١٩٥٤ ويرى في الصورة معها البكباشي أنور السادات حينذاك والدكتور عبد الحميد يونس والأستاذ حسين فوزي النجار والأستاذ محمد حمودة .



والمسرح بصورته التقليدية انما نقلناه عن أوروبا ، ولا بد أن نسجل أن المقومات العريقة هي التي أعانت على الفور من النجاح الذي بلغه التمثيل المسرحي . ولم تكن السيرة الشعبية بمعزل عن التمثيل في مسارها الطويل فان الشاعر الذي يؤدي سيرة عنتره كان أقرب الى من نعرفه اليوم بالمثل الفرد ، وهو في نبراته وطبيعته أداته يحاول أن يمثل الشخصيات والأحداث والمواقف ، وتشتبك الموسيقى في الأداء . والدراما الشعبية - وان كانت أقرب الى اختيار المؤلف حلقة أو علاقة شعبية - فانها أفادت من قالب المسرحي كما هو معروف الآن . وقد بدأ المبدعون لهذه الدراما يعنون بالوجدان الجماعي للشعب ، وأفادوا من الصراع النفسي ، لا بين متناظرين أو متخاصمين ، ولكن في الواقع النفسي الذاتي لهذا البطل أو ذاك من أبطال العمل المسرحي . وبذلك تكون الدراما الشعبية هي الأصالة وهي أيضا الحافز على الابداع الى جانب تجاوز المشاهد لمجرد النظر والاستماع الى أن يتمثل القوام الدرامي في وجدانه . . . وقد آن الأوان أن نصحح المعنى الدارج للدراما الشعبية ، فهي ليست دون الدراما بالمفهوم الفني الخاص ولكنها تستوعب الأصالة والابداع والتلوق بين الفرد وبين الجماعة .

وسأظل أذكر الذين يتابعون فننا المسرحي الحديث بأن يتأكدوا من أن الدراما الشعبية انما صدرت عن وجدان الشعب نفسه لأهداف تتجاوز ما تواضعنا على تسميته باللذة الفنية الخاصة ، الى طلب الصحة والاقبال على الحياة وحمايتها من الذبول والانحراف .





# الله خلف... ماماتش..

د. أحمد على مرسى

يعرف الكثيرون فى مصر والعالم العربى المرحوم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أستاذ الأدب الشعبى ، والكاتب المبدع والمتحدث الذى يأسر الألباب ، ولكن قلة قليلة أتبع لها أن تعرف أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس الإنسان .

ولعلنى أزعم أنى كنت - ومازلت - أقرب تلاميذه إليه ، وأكثرهم ملازمة له طيلة ربع قرن من الزمن ، الى أن غادرنا بعد حياة حافلة بالعطاء ، حتى آخر لحظة فيها .

لقد كان يردد دائما - رحمه الله - أنه « إذا كان أحمد يونس ابنى من الصلب ، فانك ابنى فى العقل » . وكان من المحبب الى نفسه ، وإلى قلبه أن يصنف علاقتنا بأنها علاقة « الأسطى - الأستاذ » « بالنصبى - التلميذ » ويرى أن التربية العلمية الصحيحة لا تتحقق الا بمثل هذه العلاقة التى تجعل « الصبى » يلازم « الأسطى » كى يتعلم على يديه ، « ويتشرب الصنعة منه » ، فهذه هى التقاليد الشعبية التى تحافظ على الاستمرار ، وتؤكد التواصل .

أننى لن أرثى هنا أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس ، « فالى خلف ماماتش » ولقد خلف أستاذى الكثير ، ماديا ومعنويا . . كما لن أنحدث عن أستاذيته للأدب الشعبى فما كان لى ولا لغيرى أن يتابعوا الدراسة فى هذا الميدان الخصب ، الا لأنه كان أول من اقتحمه . وعبر الطريق إليه . . وما كان لى أو لغيرى أن يكونوا فى الجامعة ، منخصصين فى الأدب الشعبى الا لأنه كان أول من كسب الاحترام لهذا التخصص ، عندما حصل على درجتى الماجستير والدكتوراه فى الأدب الشعبى ، ثم أصبح أول أستاذ له فى جامعات مصر ، بل فى الجامعات العربية كلها .



ولن أتحدث عن مركز الفنون الشعبية في مصر ، ولا عن مراكز الفنون الشعبية في الكويت ، وفي العراق ، وفي قطر ، وفي السودان ، وفي ليبيا وغيرها ، أو عن المعهد العالي للفنون الشعبية ، فكلها من آثار دعوته ، وجهده الذي لم يفتر ، ودفاعه عن حق الشعب في أن تحترم فنونه ، بأن تجمع ، وتحفظ ، وتدرس . ولن أتحدث عن مجلة الفنون الشعبية ، التي شهدت مولدها معه عندما رأس تحريرها عام ١٩٦٥ ، ولا عن حزنه لتوقفها ، ثم فرحته الغامرة بصدورها مرة أخرى . لن أتحدث عن كتبه ، ولا عن مقالاته في كثير من الصحف والمجلات طيلة ما يزيد على نصف قرن . . . ولن أتحدث عن أحاديثه الإذاعية أو التلفزيونية ، وأثر هذه وتلك في حياتنا الثقافية والعلمية . . . ذلك أني أعتقد أن كل هذا معروف مشهور لا يستطيع أن ينكره أحد .

ولن أتحدث عن تأثيره العميق في تلاميذه الذين أحبوه ، وأجلوه ، فبادلهم بحب أعظم وأكبر وأعمق ، ذلك لأن تلاميذه - وأنا أشرف أني واحد منهم - أقدر على أن يعبروا عن ذلك أكثر مني . .

ولكن لعل أستاذ القارئ - بقدر من الأنانية - أن أتحدث عن جانب آخر ، لا ينفصل عن الجوانب الأخرى في شخصيته الثرية المعطاءة ، بل لعلها الأساس في كل ما اتصف به ، واشتهر عنه ، ربما لأنه اختصني بما لم يخص به غيري من أبنائه وتلاميذه . . هذا الجانب هو عبد الحميد يونس الإنسان ، وقصة كفاحه ، وبدايات الطريق الشاق الطويل الذي اختطه لنفسه ، بعد إصابته التي لازمته بعد ذلك طوال حياته .

لقد خصني أستاذي بمذكراته التي كتبها بخط يده ، في تلك الفترة المبكرة من حياته . . وربما استثار هذا تعجب الجيل الذي انتهى إليه . . . إذ كيف كان يكتب ؟!

ولكن أصدقائه وجيله يعرفون أنه ظل يكتب رغم ظروفه مستخدماً عدسة خاصة حتى جاء وقت لم يعد فيه قادراً على ذلك ، ومن ثم تحول إلى الإملاء على سكرتيره أو تلاميذه . . .

وها أنا ذا أنقل فقرات من مذكراته التي تتميز برشاقة الحظ ، وجماله ، دون تعليق ، فما كتبه لا يحتاج إلى تعليق . .

ولعل أستاذ القارئ أن أتركه كي يتعرف على أستاذي الدكتور عبد الحميد يونس الإنسان . . . دوئماً تدخل مني أو من غيري . .

الاثنين ١٧ أغسطس ١٩٣١ .

أريد أن يكون هذا اليوم بمثابة الحد الفاصل بين الشباب وما كان لي فيه من النزعات والآمال والرجولة بما أرجو لها من الرزانة والحكمة والشباب ، أريد ألا أفكر في جملة مشاريع مرة واحدة فكم من شباب أحببت أن أعربه وكم من جمعية طلبت إلى الأصدقاء تأليفها وكم من فكرة عملت على إداعتها وكم من أمل استشارني إلى نوع من عدم الاستقرار في العمل حتى كنت أبدأ كل عمل ولا انتهى من واحد منها !

في مخيلتي الآن برنامج منظم محدود أرجو مخلصاً أن أسير عليه في هذه الشهور التي يتم العام بانقضائها حتى إذا تحقق هذا البرنامج رسمت غيره وهكذا حتى أبلغ ما أتمناه ولو أنني أعلم أن آمالي لا تقف عند حد ولا تستقر في مكان . .



هذا البرنامج المتواضع هو « أولا » النجاح فى امتحان أكتوبر المقبل  
« ثانيا » دخول قسم اللغة العربية فى كلية الآداب لأنه القسم الذى يمهّدنى الى اعلان  
الفكرة التى اختمرت فى رأسى منذ أعوام وهى دراسة الآداب المصرية ..

(١) يوم السبت ١٧ أغسطس ١٩٣١ ..  
أريد أن يكون هذا اليوم بمثابة الحد الفاصل بين الحزن والفرح  
لأن فيه من التمتع والأمل والرجولة بما أريد له من الزاوية واللذة والبهجة  
أريد أن أفكر فى جملة منافع وفوائد فإني أرى أن أحببت أن أكون  
وكم من جملة طلبة العلم الذين تألفوا وكم من طلبة العلم الذين تألفوا  
وكم من طلبة العلم الذين تألفوا من طلبة العلم الذين تألفوا  
أريد أن يكون ذلك اليوم من أيامي ..

#### يوم الثلاثاء ١٨ أغسطس

اليوم - مثلا - طلبت الى والدى للمرة العشرين أو أكثر اصلاح ( نظارة  
الكتابة ) وهذا المنظار أو بعارة أصبح هذه العدسة هى كل شئ عندي لأننى قبل  
العشور عليها لم أكن أفكر فى العلم أو التعليم أو الكتابة أو الصحافة فاصلاحها أمر  
ضرورى جدا ، ولما كنت لا أجد نفسى فى غنى عنها فى أى وقت فقد تحايلت وربطتها  
بخيطة وأخذت أقرأ بها ٠٠٠٠ ويكفى أن أستعرض الماضى كله حتى أقدر قيمة هذه  
« النظارة » وعلى الأخص بعد خروجى من المستشفى حين قال الأطباء بفقدان الأمل  
فى حاسة البصر عندي - كم تعبت حينذاك ! كم طلبت الى كل من يجيد القراءة أن  
يختلس من فراغه دقائق - وما أكثر أوقات فراغهم - فيأبى أو يقبل كارها !

وانى لأعلم أننى أصبحت مكروها بعد هذه الآفة المشؤمة وانى لأعلم أن هذه  
الأسرة مثل معظم الناس يقيسون الأفراد بقيمتهم المادية وأنا - للأسف الشديد -  
لا أستطيع - فى زعمهم - أن أكسب مليما بل ولن أستطيع - فى زعمهم أيضا - أن  
أكسب مليما ، لهذا ليس لهم أن يقدرونى ، ليس لهم أن يعترفوا بوجودى وسواء  
عندهم بقيت أم رحلت !

وسلسلة حياتى كلها تثبت أننى صالح للبقاء وأننى - والحمد للضمير - أنفع  
للجماعة من بعض أولئك الذين يسخرون منى أو يصغرون من شأنى ..  
فى هذه اللحظة من الليل أشعر أن على واجبى لا أستطيع اهماله أو نسيانه ،  
فى هذه اللحظة من الليل أدرك أننى كنت على حق .

#### الأربعاء ١٩ أغسطس سنة ١٩٣١

النزاع بين الصراحة والمجاملة قائم فى كل مكان يجتمع الناس فيه ، وأنا فى  
حيرة لا أعرف هل أصارح الناس أم أجاملهم وقد فكرت فى هذا الموضوع كثيرا فأدركت



أننى اذا عملت بالأولى أصبحت ولا أصدقاء لى واذا عملت بالثانية أصبحت ولا أعداء لى ...

هؤلاء الزملاء يذهلون عن كل شيء حتى عن أنفسهم فاذا نبهتهم الى ذلك فى رفق ثاروا وملأوا الدنيا صراخا وزئيرا . وحقا « من يوقظ الناس يؤلمهم ولكنى قررت أن يكون نصيبى من الصراحة أكبر من نصيبى من المجاملة وليغضب على من شاء وليهجرنى من شاء فارضاء الضمير أحب الى من ارضاء هؤلاء أو أولئك ..

الخميس ٢٠ أغسطس ١٩٣١

ولست أخشى طغيان الوقت الخاص بالتعريب على الوقت الخاص بالمذاكرة لأننى أعمل جهدى دائما فى التوفيق بين الأعمال التى يتكون البرنامج منها ولن أعتبر نجاحى فى أى جزء منها على حدة نجاحا ، وانما الفوز الحقيقى عندى هو تحقيق جميع أقسام هذا البرنامج ، وليس هذا بالأمر العسير ما دمت أغلب العقل على الهوى ، وما دمت أذكر ما قاله كليمنصو « لا أجد راحتى فى غير العمل ! » وما دمت أدرك ضرورة النظام .

فى مساء يوم السبت ٢٢ أغسطس سنة ١٩٣١

أظن أنه لا توجد لذة تعادل لذة الفوز فى عمل نقدم عليه ونتحمل فيه صنوفا من الجهد وألوانا من المشقة .. هذه شعورى وأنا ماض فى تعريب الكتاب تقابلنى المصطلحات العلمية والصعوبات التى تقتضيها الفروق الكثيرة بين أسلوبى التعبير فى اللغة العربية واللغة الانجليزية حتى أكاد أرغب عن العمل لولا طيف هذه اللذة يتراءى لى من أفق المستقبل القريب .

انتهيت فى هذه اللحظة من الفصل الثانى وسأعاهد نفسى أن أنتهى من الفصل الثالث فى هذه الليلة ، الأمر سهل ميسور لا يحتاج الا الى شيء من العزم والتصميم وقوة الارادة ...

فى يوم السبت ٢٣ أغسطس ١٩٣١

أظن أنه لا توجد لذة تعادل لذة الفوز فى عمل نقدم عليه ونتحمل فيه صنوفا من الجهد وألوانا من المشقة ... هذه شعورى وأنا ماض فى تعريب الكتاب تقابلنى المصطلحات العلمية والصعوبات التى تقتضيها الفروق الكثيرة بين أسلوبى التعبير فى اللغة العربية واللغة الانجليزية حتى أكاد أرغب عن العمل لولا طيف هذه اللذة يتراءى لى من أفق المستقبل القريب . انتهيت فى هذه اللحظة من الفصل الثانى وسأعاهد نفسى أن أنتهى من الفصل الثالث فى هذه الليلة ، الأمر سهل ميسور لا يحتاج الى شيء من العزم والتصميم وقوة الارادة ...



والكتاب مع أنه من كتب الثقافة العامة ومع أنه صغير الحجم جدا إلا أنه نحو جديد من البحوث الاجتماعية مجهول تقريبا في مصر وهذا يدعو إلى الاعتقاد بأن الأستاذ سلامة موسى سيقبله ويرضى عنه ويقوم بطبعه لقراء المجلة الجديدة .

ولكن أترأه يعجب جمهور القراء ؟ أما أنا فأشك في ذلك لأننى أذكر أننى أعرت هذا الكتاب للزميل ..... وبعد أن قرأه سألته عن رأيه فيه . إن المعلم ليس من واجبه أن يخضع للتلاميذ ، وهذا الكتاب ليس من تأليفى وإنما هو من تأليف عالم من علماء إنجلترا له مركز معروف فى الأوساط العلمية فى العالم ، وله تأليف أخرى أهم من هذا « الكتيب » بكثير ، وهذا الكتاب قد يكون أصغرها وأسهلها فليس هناك على ما أظن ما يمنع من تزويد المصريين بهذه الكتب التى تعدهم للثقافة العامة التى هم أحوج ما يكونون إليها . . .

وهناك مسألة طرأت على وهى « هل أهدي الكتاب إلى شخص معين ، ومن يكون هذا الشخص ؟ أكون فردا من العائلة أكون صديقا ؟ أكون أستاذا ؟ » أما أقاربى وأصدقائى فليس يهمهم أن أعرب كتابا أو مائة كتاب ولن يقرؤوه إذا أهدي إليهم . . . وإذا فأرى أن أهدي هذا الكتاب - إذا كان لا بد من إهداء - إلى الدكتور طه حسين عميد كلية الآداب ، ولماذا لا أهديه إياه وهذه الآفة قد قربتنى منه وجعلتنى أقرأ كتبه فى ظرف من حياتى لم أكن أرى فيه شيئا بل لم أكن أميز بين الضوء والظلام ، فى ذلك العهد قرأت الأيام ولازلت أحس أثرها فى نفسى ، ثم « ذكرى أبى العلاء » ولا زلت أحس بأثرها فى نفسى ! ثم اندفعت اتخذ منه قدوة ومثلا . . . حتى سماني بعضهم « طه حسين الصغير ! » ستكون عبارة الإهداء هذه الجملة المتواضعة « إلى أستاذى الجليل الدكتور طه حسين » .

#### فى صباح يوم الاثنين ٢٤ أغسطس سنة ١٩٣١

أخصص أوقات العمل اليوم للمذاكرة وحدها حتى يكون ثمة توازن بين أقسام البرنامج ، وأنا أرجو أن أتغلب على النفور الذى أشعر به نحو بعض هذه العلوم التى ندرسها ، وفى الحق اننى معذور فى هذا النفور لأن معظم هذه العلوم لا ترغب مثل فى الإقبال عليها ، وأنا أعتقد أن الطالب خصوصا فى مرحلة التعليم العالى لا يمكن أن يستفيد من الدرس ويفيد به ما لم تكن عنده الرغبة وما لم يشعر نحو ما يدرس بميل حقيقى . . .

وقد كنا فى الثانوى نكره بعض المواد ونعمل مضطرين على استذكارها أملين أن نخلص منها بعد فراغنا من هذه المرحلة ، ثم تخطينا هذا وسقطت عنا بعض المواد التى لم نكن نكرهها كلها ودخلنا الجامعة وكلنا أمل أن تكون العلوم فيها من النوع الذى نحبه ونكلف به ولكننا ووجهنا فى هذا العهد بطائفة من المواد لا يستسيغها ذوقنا بحال !

على أنه مما خفف هذا الحمل الثقيل علينا هذا القدر من الحرية الذى تمتعنا به . والذى يشعر الطلاب بأنهم رجال حقا وبأنهم فى وسط علمى صحيح ، ثم تعرفنا على طائفة من الأساتذة وجدنا بينهم من يقدر الحياة الجامعية قدرها ويدرك أن ميزة التعليم الجامعى هى فى اتصال الطالب بالأستاذ اتصالا حرا خالصا من مظاهر الارهاب . أو الخوف .



وأنا من جهتي كنت أحب دراسة اللغة العربية والفلسفة وعلم النفس واللغة  
الانجليزية... أما التاريخ فقد كنت أحبه قبل دخول الجامعة ولكنني بدأت أنفر منه  
بعد ذلك .

في صبح يوم الاثنين ٤ أغسطس ١٩٨١

أفصح أوقات ليل لهم للذاكرة ومدها من ليلته ثم توارى به  
أفصح البناح ، وأنا أرحب أنه أكتب على النظر في أفعاله ثم  
أفصح إلى نفسي ، وفي الحداثة من هذا النظر لأنه من كل  
أفصح إلى نفسي ، وفي الحداثة من هذا النظر لأنه من كل  
مرحلة إلى عالم لا يمكن أن يستفيد من إمرته وفيه عالم كان  
من الرغبة ، عالم يشهد ما يرى من حقيقته ...  
وقد كنا في إننا في بعض المواد ونفعل مفعولنا على إننا  
أفصح أنه نخلص من بعد فراقنا من هذه المرحلة ، ثم نخطينا هذا  
نظرة من بعض المواد إن لم تكن كذلك وكل هذه الجامعة وكلنا  
أفصح أن يكون أفصح في بعض الأمور التي نحب ونكافئ ، وكلنا  
وهو من هذا الأفصح بطاقتنا من المواد لا يشهد في ذوقنا بحال !  
على أنه مما خفف هذا العمل إننا في هذا الأفصح من  
الذي نختار ، ولذي يشهد أفصح أنهم رجال من ذوقنا  
على صبح ، ثم نعرفنا في طاقتنا من أفصحنا وفيه نعرفنا  
الحياة الجامعية قدراها وديارنا في أفصحنا من ذوقنا  
الحال لا نشتاد أفصحنا من أفصحنا من أفصحنا أو أفصحنا  
وأنا من جهتي كنت أحب دراسة الفلسفة وعلم النفس واللغة  
والعربية واللغة الإنجليزية ، أما التاريخ فقد كنت أحب  
منه إلى ما كان من أفصحنا من أفصحنا



الخميس ٢٧ أغسطس ١٩٣١

ألقيت الموضوع فى بطنى وحاولت مخلصا أن أكون عاديا فى القسائى ، ولم يقاطعنى أحد من زملاء ولو أنهم ضحكوا فى بعض نقط فيه تستوجب الضحك .

وأنا لا أحفل بأعجاب الزملاء ولم أكتبه لهم وإنما كتبتة للأستاذ ، ولكنه مع هذا قد حاز - فيما أعتقد - الرضاء التام .

وكانت هناك مقارنة بديعة لأن الزميلة « رينيه دهبى » ألفت بعدى مباشرة موضوعها « الأسلوب بين هربرت سبنسر وأناطول فرانس » وكان صوتها خافتا جدا وكانت خجولة أكثر من اللازم ! ويجب أن أعترف بصراحة تامة ان اختلاط الفتى بالفتاة فى «قاعة الدرس» أفاد كثيرا لأنه خلق منافسة جديدة لم يكن لها قبل ذلك وجود ، هى المنافسة بين الجنسين فقد أدركت منذ بدأت السنة الدراسية أن الزملاء يخشون تفوق زميلاتهم وكذلك الطالبات كن يعملن حسابا للتفوق ! ثم ان الطالبات شذبن أخلاق زملائهن فالنكات الباردة المبتذلة تلاشت تماما وأصبح الطالب يحرص الحرص كله على وقار الرجولة ، ولا أغفل جهد هؤلاء الطالبات فقد تقدم للامتحان النهائى من السنة الأولى ٥ نجح منهن أربع وهذه النسبة أعلى منها عند الطلاب !

وهأنذا أقرأ أن وزير المعارف الحالى ( حلمى عيسى باشا ) يفكر فى فصل الجنسين حفظا للتقاليد والأخلاق والدين وما إليها من الكلمات المطاطة .

السبت ٢٩ أغسطس ١٩٣١

... وإذا كان لكل حادثة درس فان فى هذه الحادثة دروسا لا يحصىها العدد .. الأعمى لا يفهمه غير الأعمى ونصف الأعمى لا يفهمه غير نصف الأعمى ! وأين مكانى بين المبصرين والعميان ؟ فعينى اليسرى عمياء واليمنى لا أرى بها العلامة الأولى فى لوحة اختبار النظر !

والسبب هنا فى كل ما يقع لى هو « الصراحة » وكدت اليوم أشك فى قيمة هذه الصراحة التى تحمل صاحبها فوق ما يطيق ، وكدت أسلم وأقبل كل شىء على علاته وأعيش وكأننى لم أرزق عقلا أو تمييزا أو احساسا !

ليست أنا الذى أوجد نفسه فى هذا الوجود ولست أنا الذى ( خلق ) هذا الوجود الناقص الغريب فما ذنبى اذا ؟

كل ذنبى أننى - يا للصراحة - أعيش لغرض وأعمل لغاية ، ولو كنت مثل كل هؤلاء الذين يحيطون بى يأكلون ويشربون وينامون لا يعرفون ولا يحبون أن يعرفوا شيئا ولا يدركون نقص وجودهم ولا يسعون الى اعلان هذا النقص سعيا وراء الكمال الممكن لعشت مستريحا ؟ أحبوا الكسل وتعودوا عليه وألفوه والانسان عبد عادته

يا حياة اليك عنى فالويل لى والويل منى

وهل ترانى أحتمل فوق ما احتملت وهل ترانى أخضع فوق ما خضعت ؟

هى الثورة على النقص ، هو عدم الرضا بالحاضر ، هو عدم الاقتناع بما يقتنع به الناس ... وأنا فى هذه الساعة أتألم غاية الألم كلما ذكرت أنه طردنى وأننى بقيت فى منزله آكل من فضلاته وأمد اليه يدى كالمستول يعطى مرة ويمنع مرارا ،



وكم كنت أحب أن أخرج الى الدنيا الواسعة أبحث عن مكانى وأسعى للاستقلال  
الاقتصادى وأثبت أننى رجل يستطيع أن يحيى بمفرده من عمله الذاتى ، ولكن هو  
العمى يمنعنى ويفيدنى ، هو العمى وما يتبعه من الحاجة الى الناس والخضوع لهم !

ولا جدال فى أننى أستطيع منذ الغد أن أعيش على أن أهجر الدرس وأستقبل  
الحياة العملية ولا جدال أننى - مهما قيل - أكثر فهما لمقتضيات الأحوال من غيرى ،  
ولا جدال اننى اذا أقدمت على ذلك فسوف أخضع لمستوى العامة فى العيش ،  
ولا أقصد بالعامة الا أولئك الذين يرضون ويقنعون بالدون ويشبعون بالكفاف .

ويخيل لى أننى ما دامت ظروفى على ما هى عليه فأننى سأظل شقيا طيلة  
عمرى فهل اختصر الطريق وأرحل الى غير رجعة . . . ولكن صوتا من الأعماق يهيب  
بى أن أترك هذه الوسواس وأعمل كما كنت وسر فى طريقك ولا تحفل بشىء  
ولا يهيك وعد أو وعيد حتى تظفر بما تريد .

ورأسى الآن تفج بالأفكار والأخيلة ولست أعلم ما سوف يكون من أمرى وكم  
أشك اليوم فى قيمة هذه الحياة .

يارب فيم مجيئنا وفيم عذابنا وحق الشعر لو سئلنا لاخترنا على الوجود العدم :  
ولكن الشبات الشبات ولتكن آخرتى مثل آخرة كل حر ، لقد وجدت رغما عنى  
فلاغادر الدنيا رغما عنى .

وليكن ما يكون .

يارب فيم مجيئنا وفيم عذابنا وحق الشعر لو سئلنا لاخترنا  
على الوجود العدم  
ولكن الشبات الشبات ولتكن آخرتى مثل آخرة كل حر ، لقد وجدت  
رغما عنى فلاغادر الدنيا رغما عنى .  
وليكن ما يكون

فى صباح الأربعاء ٢ سبتمبر سنة ١٩٣١

اليوم زاد اعجابى بالعلم ورجال العلم واليوم أيقنت حقا بأن العلم ليس له  
وطن . . . ذلك لأن رسالة قيمة وصلتني من الأستاذ اليوت سميث Eliot Smith  
تفيدنى بأن المؤلف قد سمح لى - بما فى وسعه - بتعريب كتابه العظيم « المصريون  
القدماء ونشوء المدنية » .

وهذه الرسالة فيها هى الأخرى درس جديد يجب أن نهتم به ونجد فى  
معرفته . . . ذلك الدرس هو « تواضع العلم » اذ ليس أدعى الى العظمة من هذا العلم  
الذى يسعى للفائدة وتعميمها لا يهتم بما يهتم به الناس من الأثرة ولا يتقيد بما  
يتقيد به الناس من اصطلاح جغرافى يسمونه الوطن أو اصطلاح سياسى كالدولة !



وهذه الرسالة تدعوني بالرغم عنى الى التأمل والمقارنة ، التأمل فى البيئة العلمية فى مصر والبيئة العلمية فى أوروبا عامة وإنجلترا خاصة ٠٠ وفى اعتقادى أن مصر خالية من العلماء الأفذاذ الذين يفهمون « روح العلم المتواضعة » فكل دعى عندنا ( أستاذ ) وكل مغرور عندنا ( أستاذ ) وكل دجال عندنا ( عالم ) وكل ٠٠٠ وكل ٠٠٠ الى آخر هذه القائمة السوداء وإذا أصاب أحدا شيئا من العلم فلن تستطيع أن تصل اليه من كثرة الحجاب والكتاب والسكرتيرين ! وإذا أوصل العلم أحدا الى منصب خطير فلن يتحدث الى الناس الا من أنفه ٠٠٠٠ أما عندهم فالعلم يتعالى عن هذا كله ، العلم عندهم مشاع والعالم يفهم أولا وقبل كل شئ أنه « رجل عمومى ويفهم الى جانب هذا ان العلم لم يزل فى مهده وأن (المجهول) أكثر كثيرا من المعلوم ٠٠

ايه أيها العلم المتواضع كم تحبب الناس فيك وكم تزيدهم حبا فى استجلاء الغامض وكم تحثهم لخير الانسانية وكم تدفعهم وراء الحقيقة وكم تظهرهم على الخير السافر العظيم وكم تكشف لهم عن كياناتهم وضآلة وجودهم بالنسبة لهذا الكون الذى لا أول له يعرف ولا آخر له يوصف وكم تعلمهم فناء الذات لخدمة المجتمع ٠٠٠

أما هذا المتكبر الذى يشمخ ويتكبر ويتعالى ويدعى فهو دخيل على العلم لا صلة له به ، يخدم الباطل ويرغب الناس عن الحق ويدفعهم الى النفاق ويجعلهم أكثر أنانية وأقل إنتاجا !

كل عالم يجب أن يدرك انه انسان قبل أن يدرك أى شئ آخر .

#### صباح الجمعة ١١ سبتمبر سنة ١٩٣١

فى منتصف الساعة الرابعة من مساء أمس ارتديت ملابسى وهممت بالخروج مع أخى محمود لزيارة الأستاذ سلامة موسى وتسليمه « الأصول » كما وعدته فى الاسبوع الماضى ، ولكن بائع الجرائد كان قد أحضر جريدة « البلاغ » فأخذت أتصفحها فوقع بصرى على خبر مؤلم حقا هو « تعطيل المجلة الجديدة ! » .

بعد ذلك رأيت ألا أذهب اليه وأن أكتفى بإرسال رسالة أعزى فيها وأعزى الحركة الفكرية عامة وأعتذر اليه عن عدم حضورى ، وأكرر له استعدادى بتقديم الكتاب فى أى وقت شاء .

والذى أعجب له كثيرا أن تطغى « الحكومة » وأن تعطى لنفسها من الحقوق ما لا تسام به المصلحة وما لا يقره العدل ، فتحكم على الحرية الفكرية وتحبس حرية الرأى وتضيق من آفاق العمل الحر أمام الشباب الناهض الذى يريد أن يعد نفسه للخدمة العامة عن طريق الصحافة والتحرير .

وأنا لا يحزننى هدم المشروع الذى كان على وشك أن يلقي الى بأعبائه كما أحزن على طعن الثقافة فى الصميم لأن مهمة الصحافة كمهمة المدرسة تثقف وتهذب الملكات وتنقل الى قرائها أحدث الآراء فى العلوم والفنون وتزودهم بشتى المعلومات التى يحتاجون اليها فى حياتهم العقلية والشعورية سأحاول بعد الامتحان أن أكتب فى البلاغ اليومى وسأرى ماذا يكون فلعل الحكومة تعطله قبل ذلك أو لعلها تعطله فى نفس اليوم الذى أبدأ الكتابة فيه ٠٠٠ اذ يخيل لى أننى أصبحت من عناصر الشؤم على الصحافة فى هذا الزمان الغريب ولن أترك الكتابة فى الصحف حتى ولو عطلت جميعا !



فى صباح الاثنين ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٣١

اليوم أعاهد نفسى على الجهد فى المذاكرة وما هى الا أيام عدة حتى تخوض الامتحان فهل من المعقول أن نتهاون فى هذه الأيام ومعنى التهاون خسارة عام كامل قضيناه فى القراءة والدرس . . .

واذا كانت ارادتى قد هجرتنى - وهذا ما لا أصدقه - فسأستعير ارادة أخرى ! وماذا يقول الناس لو رسميت فى هذا الامتحان ، بل وكيف أقابلهم وظروفى كما أعلم ، وكيف أسعى الى الاتزان اذا لم أنجح ؟

وكيف أنجح والوقت قصير لا يكفى لمراجعة علم واحد فما بالك والامتحان فى العلوم كلها ؟ بمضاعفة الجهد وشحذ الارادة وزيادة الانتباه . . . أو بالاستهواء ؟

سأذاكر ، بل أنا أذاكر . سأنجح . بل أنا ناجح !

مساء الخميس ٨ أكتوبر . . .

انتهى اليوم الامتحان التحريرى وكانت اجابتى فى معظم العلوم خيرا منها فى الامتحان الماضى ولكن . . . ولكن اجابتى فى الجغرافيا كانت أسوأ بكثير ولا يمكن الا أن تكون كذلك فالتضاريس وما اليها لا يمكن مذاكرتها الا على الأطلس مع رسم خرائط تفصيلية لها وأنا لحالتي الخاصة لا أستطيع الرسم . . . فاذا قلت لى والمناخ ؟ أجل المناخ يتطلب نوعا من الحفظ عن ظهر قلب وهذا عمل الذاكرة المعيدة وهو عندى أحط أنواع الذكاء .

وأعتقد أنه كان الأجدر بكلية الآداب أن تقصر الجغرافيا على القسم الخاص منها بالجغرافية البشرية والاجتماعية فهى مفيدة لا تصيب الطالب بالمشقة والملال ، وما قولك فى رجل يريد التخصص فى اللغة العربية ألا يكفيه ما أخذه فى مرحلة التعليم الثانوى ؟ وما فائدة هذه التضاريس له ؟ أما البشرية فهى ولا شك تفيده فى دراسة البيئات المختلفة وأثرها فى الانسان وما ينتج من آثار أدبية وصناعية وعقلية . . .

واللغة اللاتينية كان حظى منها كما كان فى الدور الماضى وأملى ضعيف فى النجاح فى هذه اللغة . . . والذى أعجب له كثيرا انهم كانوا حتى العام الماضى يكتبون معانى الكلمات الصعبة فى ورقة الأسئلة . . . كان الامتحان قاصرا على اختبار الطالب فى القواعد ، أما الآن فيجب على الطالب أن يكون قاموسا يحفظ مئات الكلمات بتصاريفها الكثيرة الملتوية .

والآن أرى أملا يذبل فماذا أعددت لاحتمال الصدمة ؟ لا شئ ! ها هو اليأس بشبحه المخيف يجد مكانه من قلبى فان لم أجد عملا محبوبا أنسى فيه نفسى وآلامى فعلى العفاء !

ويعز على أن أحرم من التعليم العالى دون أن يكون ذلك لتقصير أو اهمال وانما هو نتيجة حالة شاذة استثنائية وضعنى القدر فيهما بالرغم عنى . . . ويعز على أن



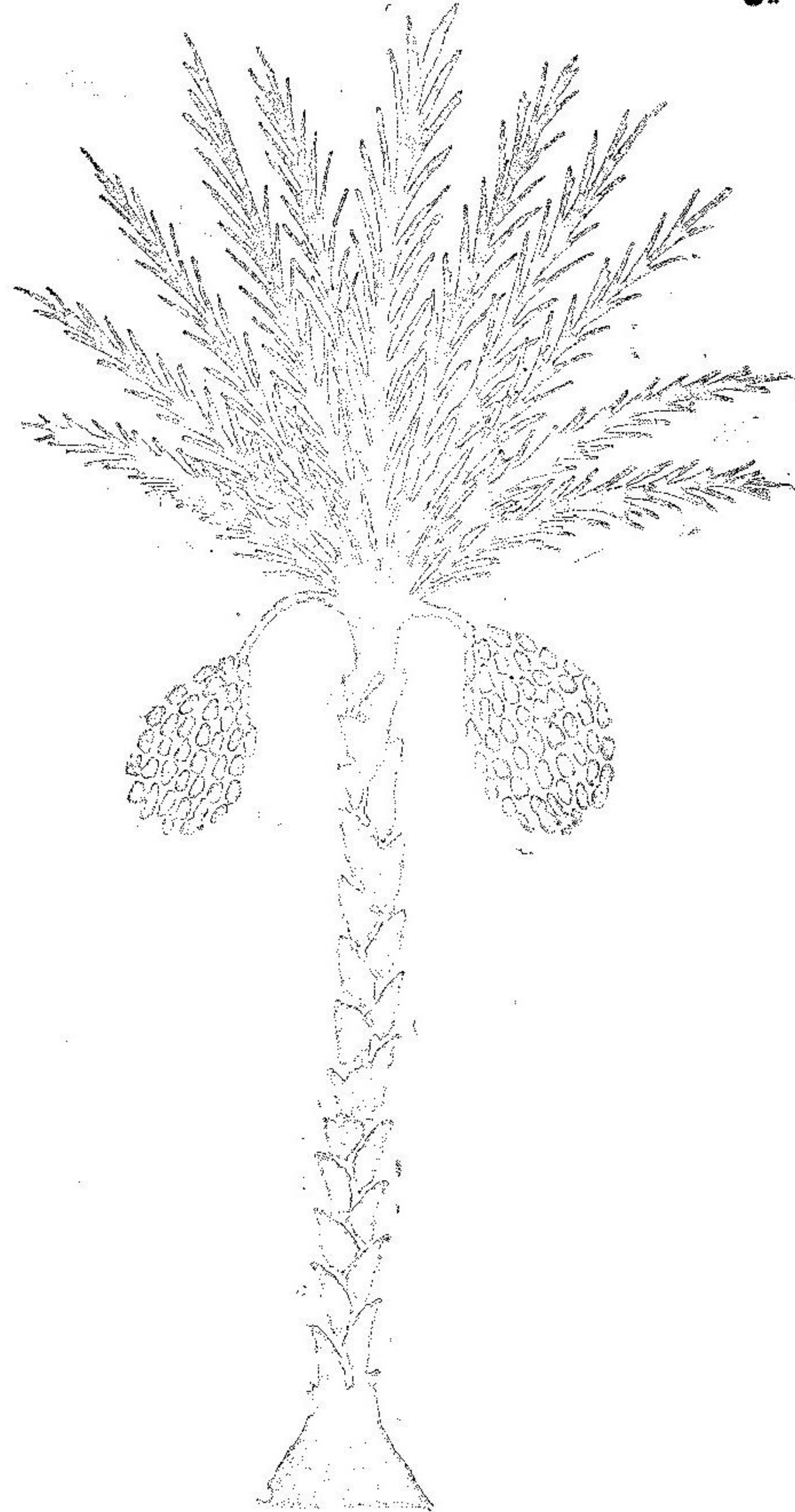
يكون هذا التعليم العالي نفسه في فرنسا أسهل منه في مصر ، وفي انجلترا لا تقف أية عقبة في سبيل الراغب فيه المحب له ففي السربون يصرح للجميع بدخول المحاضرات والتكاليف قليلة ليست هناك قيود ما ودليلنا نجاح الدكتور طه حسين نفسه وحالته ما يعرف الجميع وجامعة لندن بها نظام الطلاب المنتسبين .

External candidates.

أما في مصر فأمرها عجب

آه لو كنت حرا أو حتى لو استطعت الوصول الى الاستقلال الاقتصادي لأحضرت لنفسي قائدا أرى فيه الكفاية لقيادتي ، وكل ما أريده في هذا القائد أن يولياني إخلاصه وأن يقرضني عينيه .

هذا هو أستاذي الدكتور عبد الحميد يونس الانسان .. أتراني بعد ذلك في حاجة الى تعليق !!





# مفرد الفولكلور

للدكتور عبد الحميد يونس

## فاروق خورشيد

يمثل الدكتور عبد الحميد يونس واجهة الريادة في مجال الدراسات الفولكلورية العربية على اطلاقها . فهو أول باحث يدخل هذا الميدان مزودا بأدوات البحث ، ومطلعا على ما سبق اليه دارسو الغرب في هذا المجال ، ومرتبلا بعمق التراث الشعبي في امتداداته من المحلية المصرية الضيقة ، الى الرحابة العربية العريضة والمنتدة . وهو أيضا أول أستاذ أكاديمي للمادة الأدب الشعبي في جامعاتنا العربية ، وصاحب التلاميذ والمريدين المتعدين الذين اخصبوا هذا المجال بارشاده . واتباعهم لطريقه ونهجه في كل مكان من الجامعات ومعاهد البحث ومجالات الدرس العربية . وهو الى جوار كل هذا أثرى المكتبة العربية بالعديد من الأبحاث النظرية والتطبيقية معا في مجال الفولكلور الشعبي . . . ولا عجب والحال هذه ان يتصدى في شجاعة حقيقية تحسب له لاصدار أول موسوعة فولكلورية عربية ، رغم مخاطر العمل وضخامته وجسامته ومسؤوليته . . . ولسنا نحسب الا أن مجرد التفكير في التصدى لهذا الأمر يؤكد احساس الدكتور يونس بواجبه تجاه أجيال الدارسين للفن الشعبي من بعده ، في محاولة لتجنيبهم ما تعرض له هو وجيله ، والجيل الذي تلاه مباشرة من صعاب وعقبات في تحصيل المادة ، وفي تصنيفها وتحديد مدلولاتها على السواء ، ويحدد الدكتور يونس في مقدمة المعجم الهدف من اصداره بقوله :



« لقد ازداد الاهتمام بالفولكلور في السنوات الأخيرة ، لا في الأوساط الأكاديمية وحدها ، ولكن بين أكثر المثقفين في مصر والعالم العربي ، واستتبع ذلك بالضرورة العمل الموصول على محاولة التعريف بالمصطلحات المرتبطة بهذا المجال » . .

ومشكلة المصطلح هذه من المشكلات الرئيسية التي يواجهها العاملون في حقل الفولكلور بعامه ، وفي حقل الفولكلور العربي بخاصة . فقد تطوع الدارسون بكثير من المفاهيم للمصطلح الواحد ، ولعبت الترجمة دورا مهما في اختلاط المقصود بالمصطلح ، وفي مجال استخدامه ، وتحديد دلالة . وتداخلت المعاني التي نقصدها بكلمة فولكلور بالمعاني التي نقصدها بالمأثور الشعبي ، أو الموروث الشعبي . كما تداخلت المعاني التي نقصدها بكلمة الفن الشعبي ، بالمعاني التي نقصدها بكلمات الأدب الشعبي ، والابداع الشعبي . . وزاد في اختلاط الأمر تداخل الاعلام

في هذا المجال باضفاء هذه المصطلحات على أعمال لا علاقة لها أصلا بهذا المجال ، أو على الأعمال التي هي استغلال أو اقتباس أو استيحاء للأعمال الشعبية ، وأصبحت هذه المصطلحات تحمل مدلولات مختلطة وغير واضحة ، لا عند عامة المثقفين وحسب ، وإنما عند الدارسين العرب المتخصصين أنفسهم . . وسنجد اهتمام الدكتور يونس بالمصطلح يفي بما أعلنه في المقدمة . فيقول في مادة ( الابداع الشعبي ) :

« مصطلح يستعمل للملكات الخلاقة التي لا تصدر عن شخصية فردية . . بخاصة في المجالات التي يتوسل فيها بالكلمة المجهورة أو الشفاهية » . ثم يذكر بعض الخلافات في استعمال المصطلح فيقول :

« ويستعمل مصطلح ( الابداع الشعبي ) للدلالة على الآداب الشعبية في بعض البيئات العلمية » ويحدد تداخل هذين المصطلحين علميا في قوله « وفي بعض الجامعات التي تعنى بالتراث الشعبي ( كراسي استاذية للابداع الشعبي كما هو الحال في السويد ) . وتسمى هذه الدراسة في بعض الجامعات الأخرى بالمصطلح ( الأدب الشعبي ) . . والواقع أننا سنجد أن مادة الأدب الشعبي في هذه الموسوعة تعود لتضم كل أشكال الابداع الشعبي القولي على وجه الخصوص ،

ويحدد الدكتور يونس هذا المصطلح بقوله في مادة ( الأدب الشعبي ) ! « الأدب الشعبي مصطلح جديد يدل على التعبير الفني المتوسل بالكلمة وما يصاحبها من حركة وأداء وإيقاع ، تحقيقا لوجدان الجماعة في بيئة جغرافية معينة ، أو مرحلة محدودة من التاريخ » ونحن نأخذ على هذا التعريف ادخاله للحركة والأداء والايقاع ( لأنها تعود لتدخل فنونا أخرى غير فنون الكلمة في المصطلح مثل فنون الرقص والموسيقى والغناء ، مما كان يجب ابعاده عن مدلول مصطلح ( الأدب الشعبي ) حتى لا يعود الأمر الى الاختلاط من جديد . وهذه الفنون الأقرب فيها ان تدخل اما في مصطلح ( الابداع الشعبي ) أو في مصطلح ( الفن الشعبي ) أو فيهما معا . . الا أن الدكتور يونس يفرق بين هذا المصطلح ومصطلح ( الفولكلور ) تفرقة تاريخية فيقول / « ولقد اختلف مدلول هذا الاصطلاح باختلاف المدارس الفولكلورية والأدبية فقد كان يعنى في الدول اللاتينية كل ما يعنيه مصطلح الفولكلور . بحيث أصبح مرادفا للفولكلور ، ثم حدد مجال الأدب الشعبي بعد أن أصبح الفولكلور علما قائما برأسه ، له مناهجه ودوائر بحثه » . ويفرق الدكتور يونس بين ( الأدب الشعبي ) و ( الأدب العامي ) فيقول « والأدب الشعبي جزء من المأثورات الشعبية ، وهو ليس الأدب العامي » . وهو يناقش انتماء الأساطير في هذا المصطلح ، ولا يضمها اليه الا بعد ان تتحول الى ( شعائر اجتماعية وعقائد ثانوية ، وحكايات شعبية ) . ثم يتحدث عن أنواع الأدب الشعبي وأهمها الملاحم مفرقا بين الملحمة الشعبية كالألياذة والأوديسة ، والملحمة الأدبية كملاحم فرجيل ودانتى وملتون ثم الحكاية الشعبية والشعر الشعبي والأغنية الشعبية والأمثال والأحاجي والألغاز . . ويقول « واذا كانت الدراسة قد بدأت بالنصوص المدونة فإنها لم تلبث أن اصطنعت المنهج الميداني الذي يقوم أولا قبل كل شيء على جمع النصوص الأدبية من حفاظها ومتذوقها في بيئاتهم » ويعقب على هذا



قائلاً « وليس من شك في أن حصيلة الجهود الميدانية ستؤدي إلى تصحيح مفاهيم كثيرة غلبت على مفهوم الأدب الشعبي من الاعتماد على الأشكال التقليدية الرسمية وحدها .. وهو بهذا يترك باب هذا المصطلح مفتوحاً أمام المتغيرات الجديدة التي يمكن أن تطرأ عليه نتيجة البحث الميداني المنظم والموسع .. وهو بهذا أيضاً يؤكد على ضرورة أن يقوم المصطلح عندنا لا على مجرد ترجمته والاعتماد على مفاهيم مستعملية ممن ترجمنا عنهم ، وإنما على واقع موروثنا الشعبي نفسه الذي ما زلنا حتى الآن في حاجة إلى تنظيم وسائل جمعه وبحثه ، ثم تصنيفه واستقراره ، الدلالات والمعاني .. وفي حرف ( الفاء ) يقف الدكتور يونس عند مصطلح ( الفولكلور ) وقفة طويلة تدرس تاريخ المصطلح وتحوله إلى مصطلح عالمي ، يتسع ليمثل المأثورات الشعبية بعامه ، والعلم الذي يدرس هذه المأثورات أيضاً » ويرسم لنا الاختلافات حول المصطلح في العالم العربي بقوله « ولا يزال العالم العربي يحاول الاتفاق على معنى محدد لتلك المواد والآثار الشعبية الحية ، ورأى بعض العلماء ترجمة مصطلح الفولكلور ، ومنهم من فضل التراث الشعبي ، ومنهم من استخدم المأثور الشعبي ، ومنهم من يطلق مصطلح الفنون الشعبية على ما تعنيه الآن صيغة فولكلور ، ومع ذلك فإن المتخصصين يفضلون استخدام هذا المصطلح العالمي » .

والواقع أن اهتمام الدكتور عبد الحميد يونس بالمصطلحات جعله يتحدث عن كل مصطلح مستعمل ، وإن كان قد أحال في مادة ( المأثور الشعبي ) إلى مصطلح الفولكلور إلا أنه تحدث عن المثل والنادرة والخرافة والسيرة والرقص الشعبي والموسيقى الشعبية والحكايات الشعبية والبالاد والملحمة والأسطورة .. وهذه المواد لا تستطيع أن تقول أنها قدمت تقديمًا تعريفيًا شأنها شأن المواد الأخرى في معجم الفولكلور ، ولكنها في الحقيقة حظيت بمقالات طويلة . هي في منهجها دراسات متأنية لكل مصطلح ، تناقش موقف المدارس الفولكلورية منه ، وتبحث عن أصوله ودلالاته وتطور هذه الدلالات في صورها المختلفة ، ويخلص منها إلى رأي واضح ومحدد

فيها وفي وظائفها .. وهو في هذه المواد يستوفي جوانب البحث ، وتتزاحم مادته الشرية بشكل واضح . وهذا في الحقيقة موقفه من مواد أخرى عديدة غير مواد المصطلحات ، وهي تلك التي تتعلق بجوانب عربية في تراثنا الفولكلوري العربي ، كمواد السير الشعبية مثلاً ، فقد تحدث عن سيرة ذات الهمة في مادة سيرة عنتر ، فجاء حديثه شاملاً ومفصلاً ومحللاً بدقة من توفرت له المادة ، ومن اتضحت أمامه جوانب المادة أما حديثه عن سيرة سيف بن ذي يزن فقد جاء مقتضباً بعض الشيء .. وكان من المفروض أن يتوالى حديثه عن السير الشعبية في إطار هذه المادة ، ولكنه تحدث عن سيرة الظاهر بيبرس في باب الظاء في الوقت الذي لم يتحدث فيه عن ذات الهمة في باب الدال ، أو عن سيرة عنتر في باب العين . فإذا ما لاحظنا أن الظاهر بيبرس كانت المادة الوحيدة في باب الظاء أدركنا أن وجودها في هذا الباب كان لسد ثغرة انعدام وجود مادة في هذا الحرف ، وهي مادة تنقص كثيراً في المعاجم والموسوعات ، وإن كانت هناك مواد شعبية أخرى في هذا الباب كظالم وهو أخ مظلوم والد الأميرة ذات الهمة ، وله دور خطير في التغيير الدرامي في أحداث السيرة ، والظاهر وهو ضد الباطن يلعب دوراً كبيراً في سيرة الظاهر بيبرس لولوعها بالغيب ومعرفته ، وظفار اليمينية والطبي الذي يلعب دوراً مهماً في سيرة سيف بن ذي يزن ، والظعن أو الرحلة ، والظماً ودوره في كثير من الحكايات الشعبية العربية القديمة وخاصة حكاية مضاض ومي ..

والغريب أن السيرة الهلالية لم ترد في باب السين ولا في باب الهاء وجاء الحديث عنها عند الحديث عن أبي زيد الهلالي في باب الألف ، دون الإشارة في الموضوعين السابقين إلى مكان العودة إليها .. وهو الأمر الذي حدث بالنسبة لسيرة علي الزبيق . إذ ورد الحديث عنها في خلال الحديث عن علي الزبيق نفسه . أي في باب العين . كما لم ترد سيرة فيروز شاه على الإطلاق في أي باب من أبواب المعجم ، وذلك ما يمكن أن نقوله أيضاً عن سيرة حمزة البهلوان وكذلك سيرة رأس الغول أو فتوح اليمن . وإذا كنت في مثل هذا المعجم



لا أجده من السير ما هو مشهور ومعروف ومتداول بين أيدي المدارس والقراء على السواء فأين أجد ما هو نادر ومخطوط ، أو غير مشهور من السير الشعبية التي لم تلق حظاً من الرواج . أو يسعفها القدر بناسر يذيع أمرها بين الناس . . . ؟ وفي الوقت الذي يفرد فيه الدكتور يونس للموال القصصى أدهم الشرقاوى ببحث رائع يجمع بين الرصد الفولكلورى والتحليل النقدي ، نجد أنه يهمل تماماً غيره من المواويل القصصية المعروفة كشفيقه ومتولى وحسن ونعيمة والفتى مهران ، التي كان مجرد رصدها وذكرها وتعريفنا بها يكفيها ويكفي أى راجع للمعجم .

وواضح أن هناك عناية شديدة تصل إلى حد البحث المتخصص لبعض المواد ، كما أن هناك أغفالا كلياً لبعض المواد ، وفي نفس الوقت فإن هناك اقتضاباً في مواد كثيرة ومتعددة لم تحظ بالعناية التي كانت ترحى لها . ففي مادة أخميم مثلاً يتحدث المعجم عن أصل تسمية المدينة الفرعونى واسمها اليونانى ثم أصل الاشتقاق العربى لاسمها . . وعن شهرتها في عالم النسيج الشعبى ، وبكثرة وجود السحرة فيها . وكثرة الخرافات التي تحكى عن البرابى المحيطة بها وتقول « وكانت التماثيل والصور للأدميين والحيوان والنجوم وغيرها مصدراً لألوان شتى من الخيالات والأوهام . فيما يتصل بهذه البرابى » . والواقع أن هذه العبارة تشي أن مصدرها الذي استقت منه يعيش في واد بعيد عن علوم الفولكلور والموروث الشعبى . هذا إلى جوار أن أخميم لعبت دوراً مهماً في سيرة سيف بن ذى يزن ، وأقام كتاب السيرة حولها فصل إعادة الولادة بعد الموت للبطل الذي خالف التعليمات وانتهاك حرمت أمر أن يحترمها ، ومحور هذا الجزء من السيرة بطل جانبى هام من أبطال السيرة اسمه أخميم الطالب ، وهو حكيم أو ساحر مؤمن سخر لانتظار الملك سيف ليحمل له جزءاً من أسلحته السحرية المطلسة فالمنطقة بالفعل أوحى بتمثيلها وباسمها ونصبها والنهر إلى جوارها بأحداث هذا الجزء ، كما أنها أوحى باسمها وشهرتها في عالم السحر باسم هذا البطل الجانبى الهام . . ولو قد مرت أخميم دون ذكر في المعجم لما توقفنا

عندها هذه الوقفة ، أما وقد وردت فإن المطالبة بالبعد العربى الشعبى حول المادة واجب ضرورى . . وهذه الملاحظة تسوق في الواقع إلى ملاحظة أخرى وهي أن ذكر الشخصيات الجانبية في السير الشعبية ، والحكايات الشعبية قليل ، فيما عدا شخصيات السيرة الهلالية ، والبطال من سيرة ذات الهمة وغير ذلك نفتقد ذكر مجموعة مهمة رئيسية من الشخصيات الجانبية ذات الدلالات المهمة . مثل عبلة وشيبوب والأسد الرهيص وذى الحمار وغمر ، وغصوب وشداد والربيع وعمارة في سيرة عنتره مثلاً ، وهناك شخصيات قمرية والملك فراج والملك أبو تاج ودمهور الوحش وطامة وشامة وسعدون الزنجى في سيرة سيف بن ذى يزن مثلاً ، وهناك شخصيات عقبة والأمير عبد الوهاب وجندبة والصحاح في سيرة ذات الهمة مثلاً . . وغيرها من الشخصيات الجانبية المهمة الكثيرة . . وأهمية الشخصيات الجانبية في السير الشعبية لا تنبع من مجرد ذكرها في هذه السير ، أو قيامها بأدوار مهمة فيهما ، وإنما هي تنبع من أنها رموز لقيم ومعان مهمة تضاف على هذه السير عمقها الفنى والشعبى على السواء . . فشيبوب هو وجه مقابل للبطل يكمله ويتكامل معه في احراز أدوات البطولة والنصر ، وعبلة تمثل معنى الاعتراف بعنتره حراً ومساوياً لغيره

من فرسان عبس . وعقبة وبعده جوان في سيرة الظاهر بيبرس يمثلان قوى الشر ، أو قوى الشيطان التي يواجهها البطل مؤيداً بقوى الخير والايمن في معركة الانتصار للدين وللقومية في آن واحد . . وليس من شخصية من الشخصيات الجانبية الا ولها مثل هذا الرمز المهم من الناحية الفنية ، الا أن بعض الشخصيات الجانبية في السير الشعبية يعمق الرمز فيها إلى الحد الذي يمس فيها دنيا الأسطورة القديمة . . فشخصية قمرية في سيف بن ذى يزن ، تغوص إلى أعماق المأثور الشعبى لتبرز لنا الأم القاتلة لأبنائها ، رمز الأرض التي تمنح الحياة ، ثم تعود لسلبها ممن منحتهم أياها من جديد ، وسنجد في شخصية جانبية في سيرة على الزبيق ، الرمز المقابل لها في شخصية السيدة فاطمة المصرية زوجة المقدم حسن رأس الغول وأم على الزبيق ،



سنجد شخصية الأم الحامية ، أو أيزيس التى تحمى حوريس من غدر سست ، وتخلصه من كل المهالك التى يضعها له لينفرد بالحكم ، سنجد فى شخصية فاطمة التى دار حولها القول الشائع فى الأوساط الشعبية ( كنت فىن يا على وأمك بتدور عليك ) الصورة المقابلة لرمز الأم فى أسطورة أيزيس وأوزريس ، مجسدة فى هذه الشخصية الشعبية ، التى يضرب رمزها بجذوره الى عمق الأساطير الدينية القديمة . ومن هنا كان غياب الشخصيات الجانبية من هذه السير أمرا يستدعى الملاحظة ، ويشير الالتفات . والواقع أن جهد دارس واحد مهما تشعب وكبر - لا يمكن أن يحيط بهذا البحر الزاخر من الفولكلور العربى الذى لم يدرس كله بعد دراسة كافية ، والذى لم يعرف كله بعد معرفة وافية . الا أن شجاعة الدارس وهمته جعلته يحاول أن يغطى - وحده - كل الجوانب . وأن يسد - وحده - كل الثغرات ، ومن هنا جاءت هذه الملاحظات التى لا تعنى الا الحب للعمل والرغبة فى اكتماله . وقد قال الدكتور عبد الحميد يونس فى مقدمة المعجم « لما فكرت منذ سنوات فى ان أضع معجما خاصا بالفولكلور ، واجهتني صعوبات جمة فى الجمع والتصنيف ، وأكثر من هذا وذاك فى استخلاص المدلول الخاص بكل مادة من مواد هذا المعجم . ورجعت الى مصنفات شتى عربية وعالمية . وكان لا بد من تذليل صعوبتين كبيرتين ، أولاهما اتساع الرقعة ، بحيث تشمل العالم بأسره ، والثانية أن طبيعة الفولكلور تعنى بالحنى المتطور من العادات والتقاليد ، الى جانب الأدب والفنون والعلوم الشعبية . وهذا يجعل المصطلحات خاضعة للتطور والتعديل ، خضوعها للانتقال من بيئة ثقافية الى بيئة ثقافية أخرى . » وفى البداية فإن الطموح الى وضع معجم عالمي قد كلف الكثير من الجهد ، جهد دراسة جادة وجهد ترجمة وتصنيف . الا أن الجهد الأخير استغرق صفحات المعجم التى كان الفولكلور العربى فى أشد الحاجة إليها . والمواد العالمية مواد مترجمة ومنقولة كما يقرر المؤلف بنفسه فما ضرورة اضافتها الى هذا المعجم وهى موجودة فى المعاجم الأخرى ؟ . حقا هى تدلل عقبة الاطلاع على من لا يتيسر لهم

الامام بلغات المعاجم الأخرى ، ولكنها آخر الأمر تفيد القارئ العام ولا تصيف الى حصيلة الباحث المتخصص الكثير الجاد ، وخاصة وهى تقدم فى معظمها مختصرة جدا بحيث تحتاج الى شرح ما تحيل اليه من أساطير عالمية أو حكايات شعبية عرفت عند شعوب أخرى . والجمع فى هذه الحالة ليس مشكلة ، ولا التصنيف أيضا يبدو مشكلة ، المشكلة هى الاضافة ، وقد تحققت هذه الاضافة مميزة وواضحة فى المواد المهمة التى تعتبر جزء من ثقافة دارس الفن الشعبى المتخصص ، كمادة الياذة ومادة بابل ومادة باريس ومادة بالاد ومادة البرق ومادة الاختبارات الشعبية ومادة جلجاميش ومادة راما شاندراما ومادة الزواج ، ومادة أيوب . وكلها مواد وفيت حقها وأكثر . اذ جاءت تحمل مع التعريف المناقشة والدرس والاضافة مما وضع بصمات الباحث الكبير عليها ، وهى فى الواقع لازمة حتى فى معجم متخصص للفولكلور العربى ، فهناك رغم العالمية جذور رئيسية لابد من معرفتها ، لتكون الخلفية الثقافية لدارس الفولكلور فى أى مكان من العالم .

ولكننى لا أعنى هذه المواد بحدى ، وانما أعنى ما امتلأ به المعجم من أنصاف الأبطال وأرباعهم ، ومن يقومون بأدوار ثانوية فى الأساطير الاغريقية أو التركية أو الهندية . وعلى كل فقد كانت هذه المادة على اختصار أحجامها يمكن أن تشكل فائدة أكبر لو ذكرت تحتها مراجعها ، ومصادرها ، والموسوعات التى ترجمت عنها .

وقد عنى الدكتور يونس بالأعلام من رجال الفولكلور أو الدارسين للعلوم المرتبطة به كعلوم الانثروبولوجيا والحضارة والميثولوجيا من أعلام هذه الدراسات العالمية كما امتدت هذه العناية الى بعض الأسماء العربية لأعلام من الدارسين المعاصرين كأحمد أمين وأحمد تيمور وأبو نضارة ، الا أننا نجد أعلاما أخرى لم يتناولها المعجم مثل الدكتور عبد العزيز الأهوانى وأحمد رشدى صالح وفوزى العنتيل ، وغيرهم كثيرون . ونفس هذا الأمر نجده يتكرر فى الأعلام العرب من مبدعى



الفولكلور أو نقلته كابين دانيال وأبو معشر وابن خلدون وابن عروس ، الذين تناولهم المعجم تناولاً وافياً ، بينما نجد آخرين أغفلهم المعجم مع أهميتهم الفائقة بالنسبة للموروث الشعبي العربي القديم من أمثال ابن اسحق ووهب بن منبه وعبيد بن شربة وكعب الأخبار وتميم الدارى ، وغيرهم كثيرون . .

الا أن الدكتور عبد الحميد يونس يعرف أن الشمول الذى أراد له المعجم سيخلق هذه الثغرات فيه ، ولهذا فهو يقول فى المقدمة « ومثل هذا المعجم إنما هو عمل تجريبي ، أو زيادة فى طريق غامض ، مع طوله وعرضه ، وحسبى أنى بدأت الخطوة الأولى فكيف تكون الخطوات الأخرى التالية ؟ . . فهذا الجهد فى الحقيقة جهد ضخم وكبير . . وأيا كانت الملحوظات التى يثيرها فهى ملحوظات تستهدف الكمال ، وتريد الوصول الى الحد الأقصى من الوفاء بحاجة الدارسين والمتابعين للدراسات الفولكلورية فى لغتنا العربية . . وحسبنا أنه أخذ طريقاً وسطاً بين المعجم أو القاموس الذى يعرف ولا يزيد ، وبين الموسوعة أو دائرة المعارف التى تستقصى فلا تتركز زيادة لمستزيد . . فهذا المنهج هو المنهج السديد فى مثل هذا المجال حيث تفيد المعلومة المركزة التعريفية فى مجالات ، وحيث نحتاج الى الدراسات المستفيضة صاحبة الموقف العلمى والحصيلة الدراسية فى مجالات أخرى . . وبهذا يكون المعجم قد حقق خطوة فى المنهج المطلوب ، وحسم قضية خلافية بالتجريب والممارسة الفعلية كانت جديرة أن تثير الخلاف بين من يقومون بأمر مثل هذه المحاولة . . ولكن المسألة أن المعلومة المركزة تحتاج منا الى ذكر مرجعها ، كما أن الدراسة المستفيضة تحتاج منا الى ذكر صاحبها ، لأنها بالدرجة الأولى عمل شخصى تلعب فيه ثقافة الكاتب واتجاهه دوراً كبيراً ومهماً . . وهذا يقتضى أن يتضافر الدارسون للفولكلور فى مصر والعالم العربى بجهودهم ومعرفتهم ودراساتهم فى توفير كل المادة الناقصة ، واستكمال ما يراد استكماله من المواد الموجودة بالفعل لتصل الى حد الاكتمال المرجو ، وبحيث لا يمثل المعجم المواد المتداولة بالفعل فى معاجم العالَم الفولكلورية

والحصىلة المألوفة عند دارسى الفولكلور العرب وحسب ، وإنما يضم أيضاً الوحدات الفولكلورية العربية التى تم كشفها ورصدها فى مراكز الجمع الفولكلورى العربى المنتشرة فى كل مكان من العالم العربى من ناحية ، وكما يضم نتائج دراسات المتخصصين العرب فى التاريخ العربى القديم ، والتاريخ الحضارى للمنطقة ، وما أفرزته الاكتشافات الحديثة من معلومات حول الصلات الحضارية بين شعوب المنطقة من ناحية أو الأصول التاريخية لبعض المظاهر والعادات والممارسات الشعبية التى ما زالت قائمة من ناحية أخرى . ونحن بالفعل فى حاجة الى هذا الجديد الذى يوجد فى كل بيئة شعبية على حدة ، ولا يرقى الى حد أن يكون معلومة شعبية عامة متداولة بين الدارسين رغم أهميته فى الدراسة المقارنة ، ومعرفة عملية التكامل الفولكلورية بين بيئات المنطقة العربية ككل فولكلورى متجانس ومتفاعل .

ونستطيع ان نضيف هنا البعد الافريقى الذى يغيب عن معاجم الفولكلور ، كما يغيب عن الحصىلة العلمية عند دارسينا رغم أهميته فى إثراء المعرفة بالممارسات الفولكلورية شبه النقية فى القارة الكبيرة ، وفى التأثيرات العربية على هذه الممارسات ، والتأثيرات الافريقية فى المزاوالت الفولكلورية فى المناطق العربية ، وخاصة فيما يتعلق بالحكايات الشعبية والموسيقى والرقص والبقايا الطقسية فى الممارسات ولعل أبرزها الزار . .

ان هذا المعجم اشارة مهمة الى ضرورة توافر العمل الجمعى الجاد ، فالجهد الفردى العبقري فى هذا المعجم يؤكد طاقة الفرد المخلص الجاد ، ولكنه يؤكد انه وحده مهما بلغ شأوا بعيدا من المعرفة والعلم لا يقوم بكل العمل المرجو الا اذا تكاتف معه وخلفه الجهود الفردية الأخرى البناء ذات العطاء العلمى والخبرة الميدانية والاطلاع الواسع المستمر . . وليس أجدر من ميدان الفولكلور الذى هو الثقافة الجمعية للشعوب ، من تضافر القوى الجمعية للمؤمنين به والعاملين فى حقها . .



والدكتور عبد الحميد يونس جدير بأن يحتفظ  
باسمه دائماً فوق هذا المعجم أياً كانت الجهود  
التي ستضاف الى جهده اذ يكفي أن يذكر  
جهدهم بطريقة أو بأخرى داخل المعجم ، ولكن  
هذا الرائد الشجاع الكبير قد استحق أن يخلد  
اسمه فوق موسوعة فولكلورية عربية ، أعطاها  
جهده الكبير ، وجمع فيها خلاصة أعماله السابقة ،  
وتوفر عليها سنوات وسنوات ، وكان من التواضع  
العلمي المشكور بمكان حيث يقول « ولا أدعى

ان هذا المعجم قد أحاط بمجال الفولكلور ،  
وحسبى ان أسجل اننى حاولت » . ونحن  
نسجل أنه حاول وتفوق ، وان المعجم ينبغي ان  
يحقق حلمه فى ان يحيط بمجال الفولكلور احاطة  
تتأمل مع السنين ومع الجهود المتضافرة .

ولعل لا أجاوز حق الابن والتلميذ حين أطلب  
من أصدقاء وتلاميذ الراحل الكبير الدكتور  
عبد الحميد يونس تكوين لجنة دائمة لهذا المعجم  
تستكمله وتحقق حلمه .

\*\*\*

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٣٧١

كورنيش النيل ( رملة بولاق ) القاهرة





## د. ثناء أنس الوجود

لا يستطيع باحث منصف في مجال الأدب الشعبي ، والدراسات الشعبية ، أن ينكر الدور الرائد الذي افتح به الدكتور عبد الحميد يونس هذا الميدان . وإذا كان ثمة تطور قد لحق بالدراسة ووسائلها في هذا المجال ، فإن اسم عبد الحميد يونس سوف يظل شاهدا على الدور الرائد الذي خاض به عمار البحث في الفولكلور جمعاً ودراسة وتصنيفاً وتأسيساً . فاتحاً - رغم عنف ما تقى من معارضة - الباب على مصرعيه ، أمام جيل ، بل أجيال من الدارسين ، يزداد عددهم ، جامعين ومصنفين ومحللين لكنوز التراث الشعبي ، عاماً بعد عام .

وفي هذه الدراسة سوف أتوقف عند الجوانب المنهجية في تناول الدكتور يونس للسيرة الشعبية ، ذلك التناول الذي شمل دراسته الرائدة لسيرة بني هلال ، وسيرة الظاهر بيبرس ، ثم وقفته المتأنية، رغم قصرها - عند سيرة عنبرة (١) .



والقارىء المتعجل لدراسات الدكتور يونس حول السيرة ، سوف يظن أنه استخدم المنهج الوصفى الذى يقوم على ما يشبه عملية التشريح النقدي لها ، مكتفيا بمجرد توضيح عناصرها وشخصيتها ، وأحداثها . فهو يتحدث على سبيل المثال - فى السيرة الهلالية - عن موقع الهلالية فى التاريخ ، محددا أنساب قبائل بنى هلال ، ثم يتناول تاريخهم فى العصر الاسلامى ، وهو يتحدث كذلك عن البواعث وراء الغزوة الهلالية الكبرى ، أو ما يعرف بالهجرة الهلالية ، موضحا أن هذه الغزوة تشمل شقين أولهما ما يعرف باسم الهجرة الهلالية ، والثانى يسمى بالغزوة الهلالية .

ثم يرصد بعد ذلك الخصائص الاجتماعية التى سادت قبائل بنى هلال من قوامة للرجل على المرأة ، ثم توضيح مكانة المرأة فى الجمع الهلالي وعلاقات الأصهار ، وسيطرة روح الجماعة ، ثم المكانة الحربية للجمع الهلالي ، وأهم أسلحتهم وما الى ذلك .

وقد فعل الشئ نفسه فى تناوله لسيرة الظاهر بيبرس . فهو يصف لنا بدقة شديدة بحورها الخمسة ، أو عناصرها الخمسة الممثلة فى الأكراد الأيوبية ، والظاهر بيبرس ، والفداوية ، وأمراء البحر ، ثم الخرافة . وهو يرصد فى النهاية - بدراسته المتأنية - الشخصيات والأحداث ، والسمات اللغوية ، وقضيتى الشعر والنثر فى كلا الملحمين .

على أن الباحث المدقق فى هذه الكتابات للدكتور يونس سوف يلاحظ أنه رغم ما يبدو من غلبة المنهج الوصفى عليها - فإنه ينطلق أساسا من منهج وظيفى سبقه اليه مالىنوفسكى ، حين أراد الابتعاد بالدراسات الشعبية عن مجرد الوقوف عند الدراسة الاثنوجرافية ، أو مجرد تدوين ووصف السلوك الشعبى ومكوناته . ذلك أن الوظيفة لدى مالىنوفسكى تعنى بالدرجة الأولى - بتوضيح وتفسير الحقائق الخفية التى تربط

وعلى الرغم من أن دراسة الدكتور يونس لسيرتى بنى هلال والظاهر بيبرس تستخدم - على ما يبدو ، منهجا وصفيا - عند تناول هاتين السيرتين ، فإن المنهج الذى يبدو أكثر وضوحا فى هذه الدراسة ، هو المنهج الوظيفى ، الذى يقوم أساسا على بيان الدور والوظيفة الذى يقوم به الشكل الشعبى فى حياة الجماعة .

وقد لاحظت - بعد قراءتى - لمعظم ما تركه الدكتور عبد الحميد يونس من مؤلفات ومحاضرات أنه كان يركز على عدة محاور مهمة ، ينطلق منها فى هذه الدراسة . ولقد كانت هذه المنطلقات هى التى ميزت كتاباته عن السير أو الملاحم الشعبية - بصفة خاصة - عن أى دراسة أخرى لاحقة . وتتلخص هذه المحاور فى الآتى : -

#### أولا : تعريفه للتراث والأدب الشعبى، ووظيفته

بوصفه وسيلة للدفاع عن الذات وعن الهوية القومية . وقد أثر هذا فى اختياره لنوعية ما يدرس من السير من ناحية ، وفى تفهمه للأحداث والشخصيات المطروحة فى هذه السير من ناحية أخرى .

#### ثانيا : تصوره للتراث الشعبى - بوصفه

تيارا مستمرا لا ينقطع على مدى العصور ، وإن كان يتلون بلون البيئة المكانية والزمانية التى يتناول على أرضها .

#### ثالثا : تأثير تعريفه للسيرة باستخدامه للمنهج

الوظيفى . فالسيرة الشعبية لديه هى ملحمة شعبية . وقد أنصب هذا التعريف فى رؤية منهجية منظمة ، دافع فيها بشدة عن وجود ملاحم عربية ، متفقا مع كثيرين ممن تناولوا هذا الموضوع ، ومختلفا مع البعض الآخر ، وبخاصة من المستشرقين الذين زعموا - لأسباب متعددة ومعروفة - عدم قدرة العقل العربى على إبداع الملاحم الكبرى ، لقصور فى ملكات الخيال التركيبية لديه .





بيبرس ، فقد كانت حروبها كلها تقريبا في  
سبيل الدين ، والخصوم هم المجوس  
والمسيحيون (٥) .

**ويرى الدكتور يونس أن ذاكرة الشعب العربي**  
قد احتفظت للزير سالم بمكانته ، وكذلك  
لسيف بن ذي يزن ، ولكنهما لم يحتل نفس  
المكانة التي مازالت لغترة في وجدان الشعب  
العربي حتى الآن - ذلك أن محور سيرة لغترة  
ابن شداد يثور حول الحرية التي افتقدها المواطن  
العربي . » وإذا أردنا أن نجمل سيرة هذا  
الفارس في عبارة واحدة فاننا نستطيع أن نقول  
أنها كانت صراعا أراد به صاحبه أن يحقق وجوده  
كفرد حر في مجتمع حر . هذا بالإضافة إلى كون  
لغترة شاعرا . ومن هنا فالحديث في سيرته  
واقع وتعبير معا . وهذه الحقيقة يمكن أن تكون  
حافزا شخصيا لكل مواطن عربي ، وقوميا لكل  
مجتمع عربي ، ولذلك تجاوز لغترة عصره ودياره  
وظل بملحمته جزءا لا يتجزأ من التراث الشعبي  
الحى (٦) .



## ٢ - ١

ولقد كانت هذه الوظيفة الثقافية والروحية  
للتراث ، هي السبب وراء اختيار د. يونس  
لمثل هذه السير بصفة خاصة ، رغم احاطته  
الموسوعية ، بغيرها من السير ، ومن المأثورات  
ذلك أن إيمانه العميق بالتراث الشعبي ، والأدب  
الشعبي ، ودوره في حفظ وصيانة الكيان والهوية  
القومية ، هو الذي دفعه لمثل هذا الاختيار ، بل  
هو الذي دفعه إلى تكريس نفسه لارتداد هذا  
الميدان الحيوى منذ البداية .

كذلك كانت هذه الوظيفة - بالمثل - سببا في  
أن يستند الدكتور يونس على مقولتي القومية،  
وصيانة الذات العربية والدفاع عنها ، وكذلك  
الذات الوطنية . ذلك أن الدكتور يونس يرى في  
حماية القومية والدين الاسلامي في حروبه  
القومية كذلك - ما يصلح لكي يكون مرتكزا لهذه  
السير . ولعل أوضح الأمثلة على ذلك سيرة  
لغترة العيسى ، ذلك البطل الجاهلي ، الذي انتزع

بين نظم سلوكية مختلفة ، وتحليل تأثير نظام  
سلوكي معين ، على بقاء علاقات اجتماعية بعينها .  
وخلق الترابط الاجتماعي بين الأفراد (٢) .

ويتضح انطلاق د. يونس من المنهج الوظيفي  
لا من المنهج الوصفي من تعريفه للأدب الشعبي  
الذي يقوم على فكرة الجماعة أو الوجدان الشعبي  
الجماعي . ووظيفته التي هي وظيفة قومية أو  
جماعية ، سواء أكانت قبلية أو جماعية ، والتي  
تهدف إلى المحافظة على تراث الجماعة من ناحية،  
وعلى مزاياها وأمجادها وذاتيتها من ناحية أخرى  
هذا بالإضافة إلى وظيفته الثقافية المتمثلة في الوفاء  
بضرورات الحياة المختلفة المتمثلة في كونه الوعاء  
المتوارث ، والسجل الجمعي للمعارف العامة ،  
والخاصة ، القائمة التي يحصلها كل فرد من  
إطاره الاجتماعي ، مثل المواقيت وأسماء الشهور  
والمعارف الجغرافية ، والمناخية والحرفية  
وتفسير الظواهر (٣) فالأدب الشعبي طبقا لرؤية  
د. يونس إنما هو ذلك الخط الموازي للأدب  
الرسمي ، الذي تظهر فعاليته - بصفة خاصة -  
حين يقهر الشعب ، ويغلب على أمره ، لأسباب  
لا قبل له بها وذلك حين يعجز الأدب الرسمي  
المالي للسلطة - عادة - عن التعبير عن الوجدان  
القومي . فيضطر الشعب إلى تحقيق ذاته ،  
والسخرية من السلطة عن طريق خط مواز آخر،  
غنى بمروره ، وإشارات ، وإيماءاته ، وصوره  
المنطلقة - عادة - من لغة غير فصيح - ولكنها  
غاية في الثراء والعراقة ، واجتياز اللغة الإشارية  
اليومية .

**ومن هنا كانت وظيفة السيرة الهلالية - في**  
**رأيه - هي المحافظة على الذات القومية العامة .**  
ومن هنا - بالمثل - كان من الجائز طبقا لهذا  
التصور أن يكون خصوم الهلالية من المسلمين ،  
بل ومن الحافظين للقرآن الكريم ، المتفهمين  
لسوره . أما الكفار الذين وردوا في السيرة  
الهلالية - عجم أو روما - فقد كانوا في مرتبة  
أقل ، ولم تكن الحرب ضدهم هي خاتمة المطاف  
المقصودة لذاتها . ولعل هذا يوضح موقف  
الهلالية من الزناتى خليفة المسلم ، حافظ القرآن  
بوصفه قوة مناوئة للعرب الهلالية - تلك الذات  
القومية ذات الخصوصية (٤) . أما سيرة الظاهر



انتزاعاً شعبياً من سياق زمنه الحقيقي الذي عاش فيه ، وهو العصر الجاهلي ، لكي يبعث حياً في الوجدان الشعبي - حتى عصور ما بعد الاسلام لكي يدافع عنه (٧) . وذلك على العكس من غيره الذين تناولوا بالدراسة المتعمقة . كذلك - بعض السير العربية ، فالأستاذ فاروق خورشيد رغم تسليمه بأن سيرة الظاهر بيبرس مثلاً - كانت دفاعاً عن القومية والدين والوطنية حين يقول : « بوجود المضمون الاجتماعي العام وراء كل عمل على حدة ، بمعنى أن كل سيرة من هذه السير ، إنما كتبت للدفاع عن قضية هامة من القضايا العادلة للشعب العربي في ظرف من ظروف حياته (٨) » . رغم هذا التسليم ، فإنه يرى أن القضية الأساسية فيها هي مشكلة الانسان والقدر : « وسيرة الظاهر بيبرس ، وإن كانت تعالج قضية مجتمعية هامة هي قضية العناصر المكونة للشعب العربي » . وهي كذلك وإن كانت تصور موقف المجتمع العربي تجاه المجتمعات المعادية ، التي تحاول تحطيمه والقضاء عليه . . . فهي مع هذا كله تعالج القضية الانسانية الكبيرة قضية موقف الانسان من القدر ، علاجاً روائياً يكشف عن موقف تبدو فيه الأصول الاسلامية واضحة مدلة . فهي قضية الانسان من القدر - الانسان بكل عجزه وقصوره ، والقدر بكل قوته وجبروته » (٩) .

أما الدكتور عبد الحميد يونس فالفلسفة القدرية لديه هي أحد المعالم التي تميز سيرة الظاهر بيبرس ، ولكنها ليست القضية الأصلية . يقول : « وليس من اليسير أن نلخص هذه السيرة الشعبية » يقصد سيرة الظاهر بيبرس ، كما تلخص بعض الحكايات والقصص والمسرحيات لأنها حلقات كثيرة تكثر فيها الوقائع والأحداث وتزدحم بالرجال والنساء ، وتتسم رقعة الأرض التي كانت مسرحاً لما عجت به من مواقف وحروب . . . ومع ذلك فإنها تتسم بخصيصة هامة هي سيرة بطل هو الظاهر بيبرس ، يشاركة أبطال يواجهون جميعاً عدواً جباراً يشاركة أنصاره . هذا العدو هو جوان فالمعارك كلها اذن تقوم بين فريقين ، الأول فريق العرب والمسلمين يتزعمه بيبرس ، والثاني فريق الصليبيين يتزعمه جوان » (١٠) .

ويقول كذلك : « ويحضرنا الآن ونحن في ختام التعريف بالسيرة ووصفها وتحليلها ما يذهب اليه بعض الباحثين من أن فن الملحمة أو الدراما أو القصة ، والسيرة ضرب منه ، إنما ينشأ صحيحة من الشعب على الطغيان والظلم . . . وكذلك الحال في السيرة الظاهرية وغيرها من السير التي فر فيها الشعب من حاضره البغيض ، ورسم منقذه من الطغيان والظلم ، ومخلصه من البدع والآفات . . . واستعاض عن حرمانه بدنيا الكنوز والنفائس وتخلص من عجزه بما أشاع في أبطاله من القدرة المعجزة على طي الزمان والمكان » (١١) ولعل تصريح الدكتور يونس نفسه في مقدمة الظاهر بيبرس بأن المنهج الوظيفي هو الأساس الذي ينبغي أن ينظر للأدب استناداً اليه يلخص ما أشرت اليه ، فهو يقول : « ومهما يكن من شيء فإن هذه السيرة وأمثالها ينبغي أن ينظر اليها على الأساس الوظيفي للأدب ، وهو تعبيرها عن وجدان الشعب . وهذا الأساس الوظيفي هو الذي يجعلنا نقول لمن يريد أن يجعلها موضوعاً لقصة أو مسرحية . . . أن يلتفت الى ما يصلح منها لظروفنا الحاضرة التي تشبه موقف العرب والمسلمين ، عندما اتحدت مصر والشام في وجه الصليبيين والمغول وأن يطوروا السلبية القدرية الى عمل ايجابي » (١٢)



١ - ٢

وإذا كانت وظيفة السير بوصفها جزءاً من المأثور الشعبي ، هي صيانة الهوية القومية والدفاع عن مصالح الجماعة . فإن هناك مقدمة منطقية أخرى لازمة لها ، وهي أنه إذا كانت الشعوب لا تفنى بالمثل ، والوعي الشعبي ليس وليد حقبة زمنية قصيرة أو طارئة ، فإن المتصور طبقاً لهذه المقولة ، وتلك الوظيفة ، أن يقدم لنا الدكتور يونس المأثور الشعبي بأشكاله ، بوصفه تياراً مستمراً ومتنوعاً لا ينقطع على مر العصور ، ولكنه يتلون بلون البيئة والعصر ، وطبيعة المثير الذي يستنفر الشخصية الجمعية لمجابهته . فهو يقول عن سيرة عنتره : « وهي غيرها من نصوص الأدب الشعبي تكاملت في بيئات عربية مختلفة - ولم تبلغ غايتها من



الكمال الا بعد أن استنفذت الأجيال والقرون في النماء والتطور والتراكم \* ولهذه الحقيقة دلالتها الكبيرة ، وهى أن الوجدان القومى تشبث بالمثل الذى انتخبه ورآه ملائماً ، لما يريد أن يعبر عنه \* فلم يحتفظ به حقبة تقصر أو تطول . ولم يجعله موضوع غنائه فى بيئة واحدة ، مهما كانت \* وإنما ظل يعبر بوساطته عن هذا الوجدان وأبعاده التاريخية ، وبما تصور من أمجاد ، وبما أراد أن يرسم من معارفه ، وبما اعتصم به من قيم تفرض على أفرادها جميعاً التصعيد إليها فى السمات ، وفى الفكر وفى التعبير وفى السلوك جميعاً » (١٣) .

ومن هذه الخصيصة بالذات فى السير الشعبية وهى القدرة على الاستمرار ، أمكن القول بأن كل سيرة بما تحويه من بنية تحتية ممثلة لقطبى الصراع فى السيرة ، وبنية فوقية ، تحتوى على أشكال التعبير الشعبى الناشئة عن البنية التحتية ويمكن عن طريق تغيير هذين القطبين طرفى الصراع ، أن تحدث تعديلاً مماثلاً يقل أو يزيد فى تأثيره طبقاً لمدى التغيير الذى ينتاب هذين القطبين . فقد يشور الصراع بين الفلاحين والاقطاعيين ، أو بين المستعمر والوطنيين ، أو بين العمال وأصحاب العمل ، ولا بد أن تختلف افرازات هذا الصراع من أشكال التعبير طبقاً لاختلاف شكل وحجم هذا الصراع (١٤) .

لقد عبر الدكتور يونس فيما عناه باقليمية الدراسات الشعبية والأدبية ، عن فكرة قريبة من ذلك \* فهو يرى أنه من الخطأ أن ينظر الباحثون الى رقعة المتكلمين بالعربية على أنها وطن واحد متجانس الخصائص والصفات ، ذلك أن العمل الشعبى الجماعى كالهلالية - مثلاً - يصيبها التغير فى كل بيئة حلت فيها حتى استوت صورتها الباقية الى الآن \* ومن هنا كان حرص الدكتور يونس على أن يلحق بدراسته عن السيرة فصلاً أو جزءاً منفصلاً عن تأثير مصر والمصريين فى الحوادث والشخصيات والروايات نفسها (١٥) .

## ٢ - ٢

وقد تأثر الدكتور يونس فى تعريفه للسيرة، بوصفها عملاً شعبياً أدبياً ، باختياره للمنهج الوظيفى كذلك \* فهو قد عدها من الملاحم بل

وأسمائها فعلاً الملاحم الشعبى التى رفع بعضها - كما فى مقاله عن عنصرة (١٦) - الى مصاف العالمية وإذا كانت الملحمة الأدبية وفقاً لأكثر التعريفات دورانا وتداولاً هى ذلك النوع من القصائد الطويلة ، الذى يهدف الى تمجيد مثل جماعية ، عظيمة دينية ، أو وطنية ، أو إنسانية وذلك بسرد مآثر بطل حقيقى أو أسطورى تتجسد فيه هذه المثل \* ويخضع هذا النوع من القصائد عادة لبعض المواصفات المستمدة من ملحمتى هوميروس \* كإعلان الشاعر فى مستهل القصيدة عن موضوعها وإبتهالاته لربة الشعر ، وبدئه القصة بوسط أحداثها ، وتدخل الآلهة فى شئون البشر ، والتشبيهات المطولة المعقدة وزيارة العالم السفلى \* وإذا كانت الملحمة الشعبية كذلك يتضح فيها النقل مشافهة والتكرار ، وتجزؤ السرد \* الأمر الذى يدل على أنها لم تكن نتاج زمن واحد أو قريحة واحدة . إذا كان الأمر كذلك ، فإن تعريف الدكتور يونس للسير رغم تجاوزه للتعريف الشائع ، يمكن أن يعد من باب التوسع صحيحاً \* ولعل أقرب السير الشعبية الى طبيعة الملحمة بمعناها الأدبى هى السيرة الهلالية \* صحيح أن دور البطل فيها لم يكن دوراً معانداً للمشيمة الآلهية فهذا أمر لم تعهده الثقافة العربية قبل أو بعد الإسلام \* وهذا يرجع الى طبيعة الوثنية العربية التى أحاطتها الديانات السماوية والتى تبلورت فى مفهوم الشرك المعاكس للتوحيد ، وبذلك اختلفت عن الوثنية الاغريقية قلباً وقالبا \* وصحيح أن تدخل الآلهة فيها لم يكن ذلك التدخل المعروف فى الملاحم اليونانية - ولكن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد وسائط أقرب الى السحر والخرافة يخلق عن طريقها القاص أو الراوى وسائط تعين البطل على تخطى الصعاب أو تذليلها (١٧) .

ولم يكن من الممكن وصف السير الشعبية بأنها ملحمة لو لم يتبن الدكتور يونس ذلك التعريف السابق للأدب الشعبى ، ووظيفته . فهو لا يرى فى السيرة مجرد قصة حياة بطل أو جماعة بقدر ما يعنى بها التغنى وتمجيد سيرة الجماعة أو البطل الذى التفت حوله الأمة ، فحقق آمالها ، وجسد طموحها عبر الأزمان ، وهو بهذا يخالف كثيراً ممن زعموا أن العقلية العربية غير



قادرة على ابداع الملاحم الكبيرة ، لعيوب كامنة في العقلية العربية ، أو في فنتهم الشعرى الأول الذى قام على الغنائية فحسب (١٨) .

يقول الدكتور عبد الحميد يونس في سيرة عنتر « وهذه السيرة يغلب عليها الطابع الملحمى . وهى تماثل السير الشعبية الأخرى من هذه الناحية . ولكنها فى الوقت نفسه أوسع مجالا من شقيقاتها . وهى كغيرها من الملاحم تختلف عن كتاب ألف ليلة وليلة - ويأتى الاختلاف من الناحية الوظيفية فى كل منهما . فان الليلالى تعتمد الى التشويق بالجمع بين التنوع والتداخل معا . أما سيرة عنتر فأدنى الى الكائن العضوى الذى أخذ فى النمو حتى تضخم عندما تكاملت صورته . ويستطيع الباحث أن يستجلي مراحل البطولة العنترية فى السيرة ، واستجلاء مختلف الوظائف التى تقوم بها . فاننا بالاعتماد على الجانب الوظيفى فى السيرة ، نستطيع أن نتبين الحلقة العربية القومية ، والحلقة الإسلامية ، والحلقة الانسانية ، الى ما يشوب هذه الحلقات من حصيلة معرفة وركام أساطير (١٩) .

ولقد كانت النتيجة الحتمية لاعتباره السير الشعبية ملاحم أنه تعرض بالدراسة لدور الشعر

والنثر فى هاتين الملحمتين . وهو بداية لا ينكر إمكان التداخل ، وانهايار الفواصل بين أشكال التعبير النثرى والشعرى فى الأدب الشعبى . ولكنه يرى أن للشعر دورا أصليا فى السيرة الهلالية ، بينما النثر مجرد فواصل تصل بين المقطوعة الشعرية وغيرها فيها . أما الشعر فى سيرة الظاهر بيبرس فهو مقحم على السياق النثرى - ومعظمه أبيات تعليمية حكمية مما يستعمل فى الاستشهاد ، أو يروى على سبيل العظة والاعتبار (٢٠) .

.....

وبعد - فقد كانت هذه الوقفة المنهجية مع سيرتى الهلالية والظاهر بيبرس للدكتور عبد الحميد يونس ، هى محاولة سريعة لاستجلاء أهم خصائص المنهج الذى اتبعه فقيده الفولكلوريين العرب ، وأهم آثاره ومظاهره المتعددة . ولا أزمع بعدها أننى نجحت فى الاحاطة بمنهجه فى تناول - شاملا - لكل ما كتب فهذا خارج نطاق دراستى هذه . ولكنها مشاركة وتحية أهديها الى روح الرائد العظيم اعترافا بجميله ، وثناء على ما قدم لحقل الدراسات الشعبية من عطاء دائم ، لا تمحوه يد الزمان .

\*\*\*

#### هوامش :

- ١ - مجلة تراث الانسانية - المجلد الرابع العدد السادس القاهرة مقالة ملحمة شعبية عالمية - ٥ يونيو ١٩٦٦ .
- ٢ - نبيلة ابراهيم - الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق - مكتبة القاهرة الحديثة - القاهرة ١٩٧٨ - ص ٢٣٧
- ٣ - عبد الحميد يونس - دفاع عن الفولكلور - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٣ ص ١١١ ، والهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى - مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦ ص ٣ .
- ٤ - الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ص ١٥٠ . ٥ - نفسه ص ١٥١ .
- ٦ - ملحمة شعبية عالمية - نفسه ص ٢٣ . ٧ - نفسه ص ٢٧ .
- ٨ - فاروق خورشيد أضواء على السير الشعبية - المكتبة الثقافية ١٠١ ١٩٦٤ القاهرة ص ٢٩ .
- ٩ - نفسه ص ١٢٦ .
- ١٠ - عبد الحميد يونس - الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى - المكتبة الثقافية - وزارة الثقافة والارشاد القومى العدد ٣٠ القاهرة ص ١٠ .
- ١١ - نفسه ص ١١٦ .
- ١٢ - نفسه ص ١٢ .
- ١٣ - ملحمة شعبية عالمية ص ٣٠ .
- ١٤ - انظر مقالة الآداب الشعبية والتحولات التاريخية الاجتماعية - مثال سيرة بنى هلال . د. عبد الرحمن ايوب - عالم الفكر الكويت - المجلد السابع عشر العدد الأول أبريل ١٩٨٦ ص ١٩ .
- ١٥ - الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ص ١٧٥ . ١٦ - ملحمة شعبية عالمية - نفسه ص ٢٣ .
- (١٧) انظر مجدى وهبة - معجم مصطلحات الأدب - مكتبة لبنان - بيروت - ١٩٧٤ ، وانظر مجلة عالم الفكر - المجلد السادس عشر العدد الأول أبريل - ١٩٨٥ ص ٧ وهذه الفكرة تناولها الدكتور ابراهيم عبد الرحمن فى كتابه الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق - مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٨٤ فى باب الملاحم الوثنية .
- ١٨ - الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ص ١١٧ . ١٩ - دفاع عن الفولكلور ص ١٦٧ .
- ٢٠ - الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى ص ١٠٥ .



# المشكاريح الأربعاء

التي لم يكملها الدكتور عبد الحميد يونس

## مصطفى شعبان جاد

رحل الدكتور عبد الحميد يونس وفي مخيلته الكثير يريد أن يحققه وكان يؤكد لي دائما أن رحلته الطويلة في الحياة، لم تمكنه من تحقيق سوى جزء صغير من أحلامه .. وكنت عندما أسمعته يقول ذلك ، لا أجد أمامي ما يمكن أن أعلق به . غير أن أشعر بضائكتي إزاء ما حققه وما يريد تحقيقه .. وأجدني أتأمل ملامح وجهه ، أذكر ساعتهما أنني كنت أشعر بكياني يرتعد لهذا الجبل الضخم رغم بساطته ، وتلاحق على مخيلتي أحداث كثيرة ، مثل قصة الإرادة التي بدأها عندما فقد بصره ولم يبلغ السابعة عشر بعد .. ورسائله في المجستير عن الظاهر بيبرس والدكتوراه عن السيرة الهلالية ، ثم انشاء كرسي للأدب الشعبي ووضع مشروع انشاء معهد الفنون الشعبية ، ثم ادخاله لمادة الفولكلور في معاهد وكليات العالم العربي ، هذا فضلا عن انشائه لمراكز دراسات الفنون الشعبية في مصر والدول العربية من المغرب الى عمان ، ثم مجلة الفنون الشعبية .. وكتبه التي امتلأت بها مكاتب مصر والمكاتب العربية في الفولكلور والنقد الأدبي والترجمة ، ثم سفراته لدول العالم ، وجوائز التي تحتاج جهد مضمي لرصدها .. وأضعاف هذا كله مما أعرفه ولا أعرفه عالمه هذا المتسع كان يجعلني ألتعظم عندما يقول لي : « انني لم أحقق سوى جزء صغير مما كنت أريده » .

بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي على أساس أن الفصيل الأول بينهما هو التعبير عن الوجدان الجمعي ، أي أن الأدب الشعبي هو ذلك الأدب الذي يعبر عن وجدان الجماعة ، موضحا ذلك بذكر الأمثلة من النصوص الشعبية وغير الشعبية ، وموضحا أيضا أن اللغة العامية ليست هي المعيار الأول للتفريق بين ما هو شعبي وغير

كان أستاذنا العظيم يملئ على في السنوات الأخيرة خطة مشروعاته المقبلة .. كان أولها عمل كتاب موسع عن الأدب الشعبي ، بحيث يستوعب كل الفروع التي تندرج تحته . وكانت فكرته أن يبدأ بفصل عام لتعريف محدد للأدب الشعبي بعد عرض للمدارس والمناهج التي تشرح المصطلح ، ثم ينتقل بعد ذلك الى تحديد الفرق



شعبي ، حيث أن هناك ما هو فصيح يدخل ضمن الأدب الشعبي ، وأن هناك ما هو عامي وليس شعبيا .

وكان يرى الدكتور يونس أن فصول الكتاب التالية ستشمل أجناس الأدب الشعبي المختلفة والعلاقات المتشابكة بينها بدءا بالأسطورة، وموضحا كيف تدخل الأسطورة ضمن علم الفولكلور ، ثم ينتقل بعد ذلك الى الحكاية الشعبية بأنواعها ، بحيث يكون هناك فصل خاص عن الملحمة وطبيعتها ، على أن تتوسل الدراسة هنا بالمنهج المقارن بين ملاحمنا الشعبية وملاحم الغرب مثل الإلياذة وأنشودة رولان وجلجامش وغيرها . وكان الدكتور يونس يضع في اعتباره - عند التخطيط - أهمية ضبط المصطلحات والمفاهيم التي تشمل الأدب الشعبي وأجناسه ، مما قد يقع فيه الباحثون في هذا المجال من خطأ . ويستمر التخطيط المبدئي للكتاب على هذا النحو الى أن يشمل باقى أنواع الأدب الشعبي : الدراما الشعبية ، المثل الشعبي ، النوادر والأغاز ، الشعر الشعبي وأنواعه كالزجل والموال . الخ .

أما مشروعه الثانى الذى كان يود أن ينهيه فى أسرع وقت ممكن هو تأليف كتاب عن « الفروسية العربية » ، بحيث يتعرض فيه لشخصية الفارس العربى وأخلاقياته ، وارتباط الفارس دائما بالسيرة الشعبية التى اهتم المبدع الشعبى فيها بشخصية الفارس البطل ، وكيف أن الفروسية هى المقوم الأول والأساسى لشخصية البطل فى السيرة الشعبية . وكان قد حدد فصلا خاصا عن علاقة الفارس بالفارس ، وكيف أن الفارس يتخذ مكان الصدارة كأنبيل المخلوقات بعد الانسان ، ثم تتوالى فصول الكتاب بعد ذلك بحيث يكون من بينها فصلا عن أنساب الخيل وأهميتها والأفراس المشهورة منها .

ويعود اهتمام الدكتور عبد الحميد يونس

بموضوع الفروسية منذ بدأ ترجمة كتاب « حكايات كاتربرى » لمؤلفه جيفرى تشوسر الانجليزى بالاشتراك مع الدكتور مجدى وهبة ، حيث تزخر هذه الحكايات بصور ناطقة عن شخصية الفرس والفارس فى انجلترا ابان العصور الوسطى ، وتكونت لدى الدكتور يونس عند ترجمته للكتاب فكرة تأليف كتاب عن « الفروسية العربية » ، وكتب فى مقدمة « حكايات كاتربرى » يقول : « لا يستطيع دارس للآداب الأوروبية والعربية أن يغفل الفروسية . ولقد اشتهرت الفرس فى المجتمع العربى منذ الجاهلية . والواقع أن الفرس قد صاغت الحياة بربروع الجزيرة العربية دهرها ضويلا ، وتكاد تكون قديمة قدم الأخبار والروايات العربية ، ومن المسلم به أن الفرس اعتبرت مقياسا من مقاييس الوجاهة بين الجماعات البدوية والحضرية على السواء . ومثل العرب فى ذلك مثل الجماعات الأوروبية - ومنها الانجليزية بطبيعة الحال - وليس من شك فى أن الأمراء وذوى اليسار هم الذين كانوا يملكون الأفراس . وبلغ من أصالة الفروسية عند العرب أن اللغة العربية زخرت بالألفاظ الدالة على أوصاف للفرس وأجزائها ومراحل عمرها ونتاجها ، وعرفت بيئات خاصة بوفرة الأفراس . واشتهر أحاد بالخبرة العملية المرتبطة بتربية الأفراس . وحرص المعنيون بالفرس على أصالتها وحمايتها من الهجنة ، وحفظ هؤلاء المربون أنساب أفراسهم » (١) .

وقد أولى الدكتور عبد الحميد يونس عناية خاصة بجمع المادة العلمية لهذا الكتاب ، ولعل تأخر استاذنا الكبير فى اخراج هذا العمل للنشر هو كثرة المراجع التى كان يعود اليها ، فقد أطلع على مخطوطات وكتب ومصادر متعددة ، وكان كلما اكتشف جديدا كان يؤجل الكتابة حين ، وكان يقوم بما يشبه التحقيق لمعرفة مدى صحة المعلومة التى يقرأها فى

(١) جيفرى تشوسر / حكايات كاتربرى ، ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس ، د . مجدى وهبة . مقدمة الكتاب ،



فرجع ما ، ويطلب منى تنظيم المعلومات التي حصل عليها للرجوع اليها وقت الحاجة ، وعندما تلقى دعوة لحضور مهرجان الجنادرية بالملكة العربية السعودية طلب من مراكز البحوث هناك امداده بمعلومات عن مهرجانات الفروسية التي تشرف عليها المملكة ليضمها للكتاب . وكان هذا العمل مثل سابقه لم يخرج بعد من مرحلة التخطيط وجمع المادة العلمية .

**أما المشروع الثالث الذى كان الدكتور يونس بنوى القيام به ، فقد كان مجرد فكرة تلج عليه من أن لآخر ، وكان يحدثنى عنه دائما ، لكنه سرعان ما يؤجله حتى ينتهى من مشاغله الكثيرة ويتفرغ له . وهو عمل « الموسوعة الأندلسية » .**

هذا العمل كان يراه جديرا بالاهتمام ، فالعرب ظلوا فترة طويلة فى أسبانيا تقرب من الثمانمائة عام ، امتزجت فيها الحضارتان ونشأ عن هذا التلاحم الكثير من الفنون والآداب والعادات والتقاليد ، وهى فترة محددة زمنيا وانتهت ، ويمكن - ترتيبا على ذلك - عمل موسوعة أندلسية تضم الأعلام والبلدان والفنون والآداب والحرف والعادات والتقاليد . الخ وتشمل هذه المساحة الزمنية من تاريخ العرب . وترتب مواد الموسوعة على الأساس المعجمى الهجائى على أن يكون هناك كشف بأسماء الأعلام والبلدان والفنون والوقائع . وهذا العمل كان سيحتاج الى جهد مضمنى ، أو على الأقل فريق متكامل يقوم به ، لكن الدكتور عبد الحميد يونس كان كعادته يهوى اختراق الصعاب كأبطال الملاحم الذين نقرأ عنهم . وتفكيره فى عمل موسوعة كهذه ليس بغريب عليه فقد مارس العمل الموسوعى منذ أن كان شابا فى العشرينيات من العمر ، عندما بدأ مع الأستاذ ابراهيم زكى خورشيد والأستاذ أحمد الشنتناوى ترجمة دائرة المعارف الإسلامية وترتيب موادها وتصنيفها تبعا لحروف الهجاء العربية ، هذا فضلا عن تأليف « معجم الفولكلور » الذى يعد أول معجم عربى يصدر فى هذا التخصص العلمى .

**والمشروع الرابع كان قد بدأه الدكتور عبد الحميد يونس بالفعل ، وكتب جزءا منه وهو كتاب « هارون الرشيد أسطورة العصر الذهبى » ، وأستطيع أن أؤكد أن هذا الكتاب كان على بعد خطوات قليلة من المطبعة لسببين : الأول . أن الدكتور يونس أمضى فيه شوطا لا بأس به ، حيث كتب فيه ثلاثة فصول تقريبا ، الثانى - أنه طلب منى أن أنظم برنامجا اليومى خلال الشتاء بحيث يتفرغ لتكملة الكتاب تماما هذا العام ، وقد قال لى ذلك وهو فى الاسكندرية ، وجاء شتاء هذا العام متأخرا عن مواعده ، وكأنه يعلن عن حزنه العميق لفقدان هذا الرجل العظيم .**

وكتاب « هارون الرشيد أسطورة العصر الذهبى » يتعلض فيه أستاذنا لهذه الشخصية من الناحية التاريخية ومقارنة ذلك بالواقع الذى يفرضه الخيال الشعبى ، ويؤكد الدكتور يونس على أن شخصية الرشيد من الصعب الكتابة عنها بدقة نظرا للأحداث والمبالغات التى انتسبت له ، ويقول أستاذنا فى فصل بعنوان « أبعاد الشخصية » : « ارتبط اسم هارون الرشيد بالشرق وسحره وفتنته دهرًا طويلا ، ولعله لا يزال مرتبطا بالتصور الشعبى فى العالم بأسره ، ذلك لأن شخصيته مازجت أسطورة العصر الذهبى حتى أصبحت المشخص الوحيد لهذه الأسطورة . ومن الصعب على من يترجم لارشيد أن يستثنت واقع حياته من ذلك الحشد الهائل الذى اقترن بسيرته وبأحداث عصره . ولم يتوقف الخيال عن المبالغة والتلفيق والاختراع ، ولم يستطع الرواة والახباريون والمؤرخون أن يصدوا تيار هذا الخيال . وإذا كان من المستحيل أن يعيد الفنان أو الأديب أو المترجم هارون الرشيد الى الحياة مرة أخرى ، فإن من الممكن أن يحاول أحد هؤلاء أن يميظ اللثام عن مقومات شخصيته ، بعد أن يتعرف على أبعادها ، مع التسليم بأن خيال القصاص وابداع الشعب كانت لهما وظيفة حيوية وفنية ، تطلبتها الحياة ، بعد أن أصبح الرشيد معلما من معالم التاريخ الشرقى والإسلامى » (١) .

(١) من مخطوطة كتاب « هارون الرشيد أسطورة العصر الذهبى » للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس .

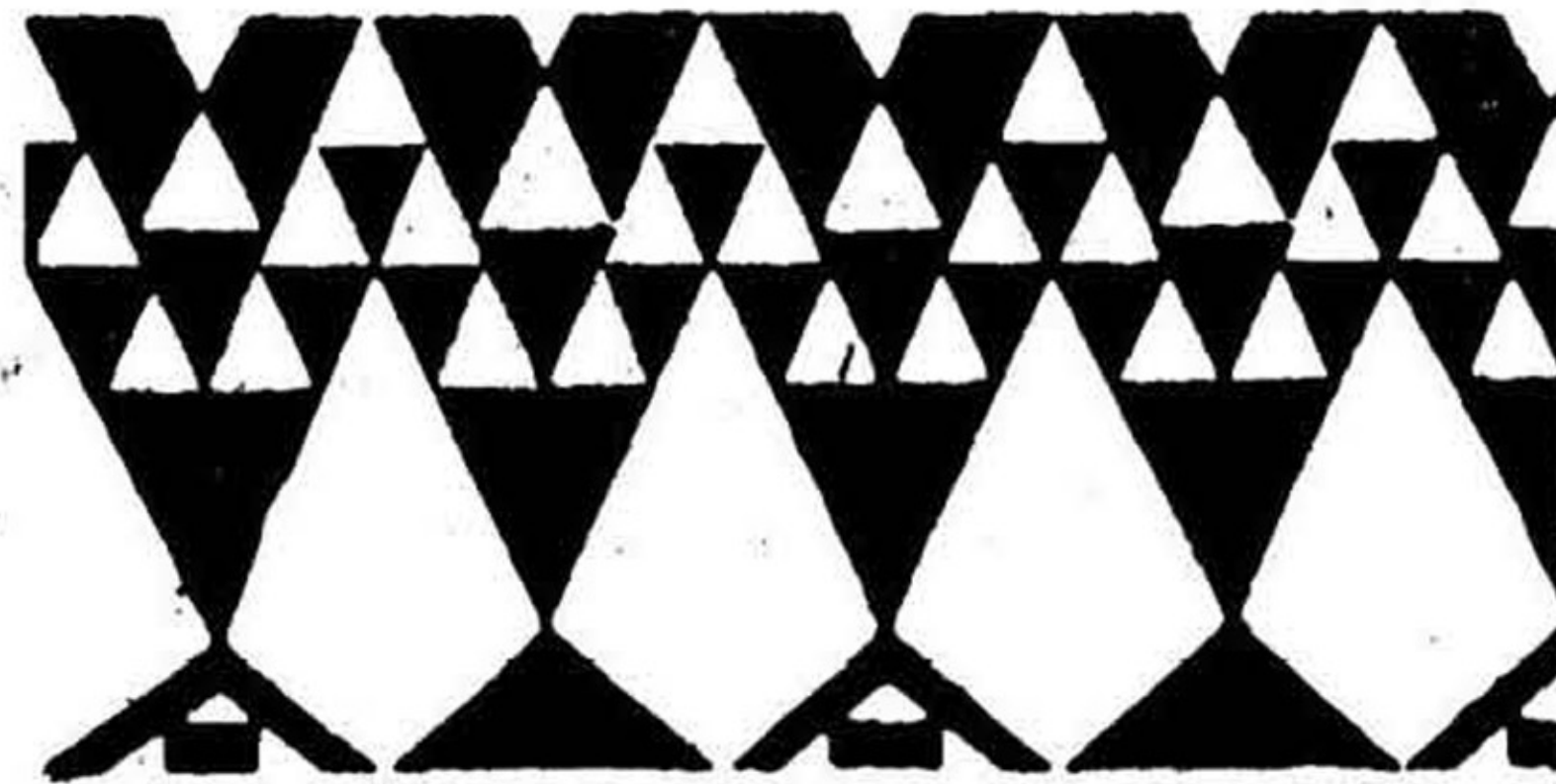


وكان الدكتور يونس قد أنهى الفصل الخاص  
 بن قيام الدولة العباسية وقبلها مهد للصراع  
 الذى نشأ بين عرب الشمال وعرب الجنوب ،  
 وتعرض بطبيعة الحال للبرامكة ٠٠ الخ ، وفى  
 الجزء الباقى من الكتاب فصلا عن هارون  
 الرشيد فى الليالى ( ألف ليلة وليلة ) ، حيث  
 استخلص فيه مدى الخيال الذى أضفاه الشعب  
 على هذه الشخصية ، وقد تتبع أستاذنا « هارون  
 الرشيد » بدقة ، حيث بدأ فى وصف شخصية  
 الرشيد وسلوكه الصادر عنه من خلال نسبه  
 « وكل من يعاشر المثال الذى جسم أسطورة  
 العصر الذهبى ، وهو هارون الرشيد ، لا يستطيع  
 أن يتغافل عن العرق البدوى فيه ، فألقاب  
 الملك وشارات الحرب ومراقب الديوان وكسى  
 التشريف أستار شفافة ، تنم عن البداوة  
 بصورتها العامة ، وعن مشيخة القبيلة بصورتها  
 الخاصة ٠٠ وهل كان يستطيع أن يتخلص من

أرومته العربية أو يتنكر لعصبيته القرشية  
 أو يتناسى أصله الهاشمى ٠٠ ؟ » (١) .

هذه باختصار هى المشروعات الأربعة التى  
 لم يتمها أستاذنا العظيم الدكتور عبد الحميد  
 يونس ، ولعل مبدأ تواصل الأجيال الذى كان  
 ينادى به دائما فى كل محاضرة أو مناسبة يلتقى  
 فيها مع تلاميذه يفرض عليهم استكمال الطريق  
 الصعب الذى بدأه ، ولعل أعظم احتفال يمكن  
 أن نقدمه فى ذكرى هذا الرجل ، هو أن نسارع  
 فى اتمام هذه المشروعات الأربعة معترفين له  
 بالريادة فيها ومحققين المعادلة البسيطة العظيمة  
 التى تقول : ط. = أ + ز . ويشرح أستاذنا  
 هذه المعادلة بقوله أن الطالب = الأستاذ +  
 الزمن ، أى أن طالب العلم ان لم يكن امتدادا  
 لأساتذته من خلال الزمن المتاح له ، فانه ليس  
 لعمله قيمة حقيقية .

رحمك الله يا أستاذى .







تحية شكر وتقدير لأستاذي

المرحوم الدكتور : عبد الحميد يونس

## ماجدة أحمد قنديل

كان لي عظيم الشرف أن تفضل الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس بالاشراف على رسالة الماجستير التي تقدمت بها للمعهد العالي للموسيقى العربية عام ١٩٨٢ ، وكان عنوانها ( الملائح النبوية والتراث الشعبي ) .

وعلى الرغم من أن دراستي التخصصية في مجال الموسيقى بشكل عام كانت بعيدة عن مجال الفنون الشعبية إلا أنه من خلال الدراسات التمهيدية العليا لمرحلة الماجستير ( قسم فولكلور ) أتاحت لي الفرصة للتعرف على هذا الفرع من الدراسات وبعد اجتياز هذه المرحلة وجهتني عميدة المعهد الأستاذة رتيبة الحفنى بأن أحاول الحصول على موافقة الدكتور / عبد الحميد يونس ليكون مشرفاً على رسالة الماجستير وقد أسعدتني موافقته وكان تعرفي عليه من خلال مؤلفاته وأبحاثه العلمية ومقالاته العديدة وأعمال كثيرة في حقل الدراسات الشعبية والترجمة والمقالات النقدية والدراسات الأدبية الى غير ذلك من اهتماماته العلمية والفنية .



التقيت بالدكتور / عبد الحميد يونس وتعرفت عليه عن قرب واستمعت له كثيرا وناقشته في عدة موضوعات لاختار منها موضوعا لرسالة الماجستير يتناسب مع تخصصي الدقيق على أن يكون للموضوع شقان الأول الكلمة والثاني اللحن فعرض على موضوعا وعنوانه ( المدائح النبوية والتراث الشعبي ) ودار الحوار بيننا وكنت أتصور أن يكون العنوان ( المدائح النبوية في التراث الشعبي ) ولكنه أوضح لي أن المدائح النبوية أوسع مجالا وأثرا من أن نحددها في التراث الشعبي فحسب لأن فيها ثمرات الابداع الخاص من الشعراء والملحنين والمغنين ثم أن هناك تبادلا في التأثير والتأثير بين الابداع الخاص وبين التراث الشعبي الحي المتطور وهذا التفاعل جعلني أؤثر اختيار الموضوع بعنوان ( المدائح النبوية والتراث الشعبي ) لكي أجمع بين الابداع في المجالين الخاص والشعبي .

وليس من شك أن الحافظ الديني يعد من أهم الحوافز على الابداع الفني ، وأن المدائح النبوية عنصر أساسي ومؤثر في الجانبين الموسيقي والغنائي . فجعلت اطار الدراسة محصورا في التراث الشعبي ، لأن المدائح النبوية بحكم موضوعها وبحكم مسارها المتواصل جعلت النصوص الأدبية فيها مما هو فصيح ، مع العلم بأن اخضاع هذه النصوص للانشاد جعل تأثيرها شعبيا . ثم أن الاحتفالات الدينية الشعبية اهتمت بالمدائح النبوية اهتماما كبيرا جعلها من الناحية الفنية ، في التقاليد وفي اللحن وفي الانشاد ، تتميز بين عناصر الفنون الشعبية الأخرى بطابعها الفني والتقليدي .

وناقشني أستاذي الدكتور / عبد الحميد يونس في تحديد المكان الجغرافي للموضوع فاخترت مدينة القاهرة لا لأني أعيش فيها ولكن لأن المدائح النبوية تتسم فيها بالظهور والاجادة والتنويع وبذلك أستطيع أن أحاول الكشف عن فن المنشد المداح وما يمكن ان يكون له من الحرية في الاختصار أو الاطالة أو التكرار أو التنويع أو حتى استغلال اللحن والصوت والحركة في إبراز فنه وهذا ما نجده بطبيعة الحال في الاحتفالات بالمناسبات الدينية المتنوعة داخل مدينة القاهرة ،

خاصة في المواسم الدينية المتعلقة بسيرة الرسول ( صلعم ) والتي كانت ولا تزال تدفع الى الانشاد الديني كمولد النبي ومولد آل البيت والاسراء والمعراج وليلة القدر والهجرة ٠٠٠ الى غير ذلك من مناسبات دينية .

وكنت التقي بعد ذلك بأستاذي الدكتور عبد الحميد يونس بصفة مستمرة من خلال متابعتي لي في الرسالة ، وكنت أرى في كل لقاء استفادة جديدة وتشجيعا منه لمواصلة البحث فكنت دائما أبحث وأجمع وأكتب وأعرض عليه ما توصلت اليه ونوقفنا عند نقطة هامة وهي أن أبدأ الرسالة أولا بالتمهيد التاريخي للمدائح النبوية ، واستطعت أن أحدد هذا الجانب بتوجيهاته الرشيدة وبدأت بسيرة النبي المصطفى ومكانته الرفيعة في وجدان الفرد والجماعة ، ومن ثم كان من الضروري أن تكون هذه السيرة محصورة في مجال البحث بمعنى أن أتناول فيها النقاط الهامة التي لها صلة وثيقة بالمدائح اذ أنها بمثابة حجر الزاوية الذي يرتكز عليه كل مديح جادت به قريحة الخاصة والعامة وكان حديثه عن السيرة النبوية هي اضافة علمية أخرى لما نشر عن السيرة العربية .

وتعرضت بعد ذلك للجانب الهام الذي يخدم البحث وهو السيرة النبوية الشعبية التي لها مكانها في الوجدان العربي وتمثل جزءا هاما من التراث الشعبي العربي ، وهي وإن عبرت - كما يقول الدكتور يونس - عن خيال أملاه تصوير المثل الأعلى الا انها جعلت الدارسين الجادين يعترفون بالسيرة النبوية الشعبية وعلى رأسهم الدكتور / طه حسين . ذلك لأن الخيال الشعبي مزج بين الواقع والخيال في سيرة النبي المصطفى ولم يستطع المسلمون مقاومة هذا الاتجاه فجعلت أحداث السيرة معظم المفسرين والشعراء ومؤلفي المدائح يشيدون بمعجزاته وكراماته المتعددة .

وعرضت على الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس الجانب التاريخي الآخر وهو المدائح النبوية في الأدب العربي وفي الأدب الشعبي وبالرغم من أنني وجدت أن هذا الجانب من التاريخ يحتاج الى متخصصين في الأدب بصفة عامة الا أنه



شجعني على الاطلاع والمشاركة وأمدني بالمراجع ودفعني للكتابة في هذا الجانب من العرض التاريخي وتمكنت من متابعة المدائح النبوية في الأدب العربي وقد فرض على محور الدراسة التركيز على الشخصيات البارزة التي رفعت أعلام المدائح النبوية في اللغة العربية .

أما المدائح النبوية في الأدب الشعبي فوجدت أن فيها الشعبية التي درج الباحثون على اعتبار العراقة والجهل بالمؤلف واللهجة العامية من أهم خصائصها ولكن المواجهة الواقعية - كما يقول الدكتور / عبد الحميد يونس - لهذا الأدب قد أثبتت أن العراقة تخالف التطور كما أن الجهل بالمؤلف لم يكن مقوما ثابتا وإذا أضفنا إلى هذا أن **الأدب الشعبي فيه العامي وفيه الفصيح** فقد صح عندنا لأن المدائح النبوية من أهم الشواهد على ذلك .

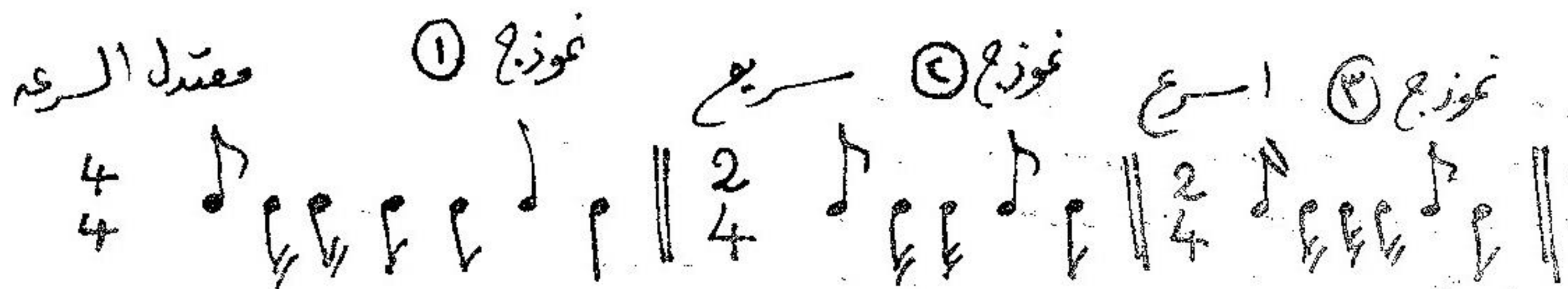
وبعد أن فرغت من هذا الجانب التاريخي اتجهت إلى الجانب الهام في الرسالة وهو العمل الميداني وأخذت بالمنهج التطبيقي من خلال هذا العمل .

ولقد أخذت هذا الجانب العملي لأعرضه على الدكتور عبد الحميد يونس فزودني ببعض الملاحظات المفيدة التي بها أتقن تفريغ وترتيب مواد العمل الميداني الذي قمت بجمعه وقال لي ( **إذا كان المنهج العلمي قد فرض علينا المواجهة الواقعية للمادة الفنية وذلك بالاهل الميداني فإن التكامل لا يتم الا بتحليل النماذج التي أثمرها هذا العمل والذي قدم ثمرته باختصار النماذج التي يقوم عليها التحليل** ) وبدأت في تحليل بعض النماذج المختارة من المدائح النبوية المجموعة من

الساحات الشعبية ، وركزت بطبيعة الحال على الخصائص الموسيقية في اللحن والأداء من حيث التدوين الموسيقي للحن والايقاعات والضروب والسرعة والبطء وحدود الأصوات التي يتشكل منها اللحن والتعرف على المقام الموسيقي الغالب على هذه المدائح وكذلك التعرف على المسار اللحني والقفزات التي تتخلل اللحن وأسلوب الأداء من حيث الصوت المنفرد والمرددين والتناوب بينهم .

وقد لاحظت أن المدائح النبوية تتميز بأنها في تحليلها لا تخرج عن استخدام بعض أجناس الموسيقى العربية التقليدية المتداولة خاصة جنس الراسست والبياتي ويلاحظ انتقال الجنس المستخدم ليصور على درجات أخرى متنوعة غير درجة ركوزه وأحيانا تتنوع الأجناس على درجة ركوز واحدة ويدور اللحن حول درجات متتابعة بلا قفزات واسعة أقصاها الرابعة أو الخامسة مع وجود حليات وزخارف لحنية بسيطة .

والمدائح النبوية تصاحبها آلات ايقاعية متنوعة مثل الرق والطبلة البلدي والدف ، وهذه المدائح يغلب عليها الأداء الموزون بمصاحبة الايقاعات البسيطة المتنوعة في اللحن الواحد ، ويتنوع الايقاع تبعا للسرعة والبطء في الأداء ، ذلك لأن المداح مرتبط بحركة الذاكرين الذين يتمايلون يمينا ويسارا ويصدر عنهم صوت يشبه الهمهمة وهذه الحركة تبدأ مع أداء المداح بسرعة معتدلة ثم تصل بالتدريج إلى أقصى سرعة وعندما يسرع الايقاع يختلف الميزان من ٤/٤ إلى ٢/٤ وتختلط أيضا التراكيب الايقاعية ومثال ذلك :





وأحيانا يرتجل العازفون فى بعض المداخل ايقاعات متنوعة مع مصاحبة اللحن فيختلف ايقاع الرق والدف والطبلة البلدى مثال ذلك .

مخرج من ابتداء لحم مدائح بمصاحبه الإتيقات المختلفة



وتعرضت بعد ذلك لموضوع هام وهو أن أعتنى  
بالنصوص العظيمة التي أصبحت على مر الأيام  
موضوعا للانشاد والتلحين فاذا واجهنا مداح  
البوصيري مثلا فاننا نسجل ما يمكن أن يطلق  
عليه المعلم البارز في فن المدايح النبوية ، ذلك  
لأن البوصيري يعد من فحول شعراء القرن السابع  
الهجري وكانت قصائده من أروع القصائد التي  
نظمت في مدح الرسول « صلعم » لذلك نجد  
الشعراء المحدثين مثل أحمد شوقي ينظمون على  
نهج البردة محتفظين بتقليد البوصيري والذي  
أصبحت مدائحه مشهورة بين العامة والخاصة على  
السواء .

هذا بالإضافة الى جمع وتدوين بعض المذاهب  
النبوية المرددة عن طريق الاذاعة والتليفزيون  
والتي لها عدة نوعيات كالتواشيح والابتهالات  
والغنائيات التي تأتي على نمط ما يؤدي في الموالد

أما من جهة أسلوب الأداء فإن المداح فى معظم الأحيان يبدأ بالصوت المنفرد وتتردد المجموعة بعض الكلمات التى ينشدها المداح مثل - الله - عيني عيني - آه آه - ياه ياه - والمداح كثيرا ما يردد كلمة واحدة عدة مرات مثل - مدد - آياليل - يا نبينا يا ، ومثل هذه الكلمات تصل فى التحليل الموسيقى الى أربعة وعشرين مازورة ميزان  $\frac{4}{4}$  وأحيانا يحدث تداخل بينهم الى غير ذلك من ملاحظات فى الأداء .

وناقشني أستاذي الدكتور / عبد الحميد  
يونس في هذا الجانب التحليلي فوجدت أن له  
دراية واسعة بالنواحي الموسيقية وله خلفية  
عظيمة بتلك النواحي بحكم ارتباط الأدب  
الشعبي بالموسيقى والغناء وكنا نختلف في  
بعض النقاط ونتفق في الأخرى حتى فرغت من  
الجانب التحليلي من المدائح التي قمت بجمعها ،



ولا أستطيع أن أوفيه بالكلمات حقّه على توجيهي وتعليمي مما عاد على بالفائدة الكبرى وقد شرفني - رحمه الله - في ختام هذا العمل بأنه كان عضواً في لجنة المناقشة بصفته مشرفاً على بحثي وقد كانت لملاحظاته وآرائه الثرية والقيمة أثرها في إعداد هذه الرسالة وغيرها من رسائل في المعاهد الموسيقية العليا .

رحم الله العالم الكبير وعزائونا فيه أنه ترك جيلاً يحمل الراية من بعده ويواصل مسيرة البحث العلمي في الكشف عن خصائص الابداع الشعبي المصري والعربي ، ليس في مجال الأدب الشعبي فحسب ولكن في مختلف مكونات هذا الابداع الفني الشعبي من فنون الموسيقى وغيرها من فنون تعبيرية وتشكيلية .

رحم الله العالم الأستاذ الكبير رائد حركة الفنون الشعبية العربية وألهم تلاميذه ومريديه وأسرتهم وأصدقائه الصبر والسلوان .

والمدائح التي يرددها الفنانون بجانب أعمالهم الفنية وعلى رأسها مدائح البوصيري وبعد ذلك قارنت بين النتائج التي استخلصتها من عملي الميداني وبين العروض المرددة اذاعياً وتليفزيونياً في مجال المدائح النبوية فمن هذه العروض ما أفاد من الانشاد الحي المتجول ، ومنها ما شجعت وسائل الاتصال السمعية والبصرية على ابداعه وأدائه من ناحية وعلى الاختيار والاقتباس في المجال الشعبي المردد من ناحية أخرى ، وركزت بطبيعة الحال في المقارنة على الخصائص الموسيقية وقد حرص أستاذي الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس أن أوضح في هذه المقارنة الخصائص المميزة لكل نمط بشكل تفصيلي .

لقد ذكرت في عجالة وتركيز شديد ما دار بيني وبين المرحوم الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس أثناء إشرافه على رسالة الماجستير





# الموت

## في الفكر الإغريقي

د . منيرة عبد المنعم كروان

منذ أن وعى الإنسان حقيقة وجوده في هذا الكون ، أدرك أن الموت هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة (١) . فهو النهاية الطبيعية والحتمية لكل حياة ، بل أن الآلهة أنفسهم لا يستطيعون دفع الموت بعيدا عن هو عزيز لديهم حينما يحين أجله (٢) .

والموت عند هوميروس هو بصفة عامة انعدام تلك المميزات والخصائص التي تجعل الحياة جديرة بأن نحييها (٣) فالإنسان مكون من جسد وروح ، وعند الموت تترك الروح الجسد وتذهب للعالم الآخر ، بينما يبقى الجسد ، الجزء المادي القابل للفناء ، فريسة لما قد يفعله به الأحياء سواء خيرا أو شرا (٤) .

فبحلول الموت يتلاشى الإنسان بكل حيويته وفطنته وذكائه ، ولا يبقى سوى طيف لا حول له ولا قوة (٥) ، وهو ما أفزع أخيليوس أشد الفزع وجعله يصرخ قائلاً ان الحياة على الأرض ولو كانت قاسية ، فهي أفضل من الجلوس على كرسي الحكم في مملكة الأشباح (٦) .

Homer : Ody. III, 236. (٢)

Taylor, H.O : Ancient Ideals, p. 171. (١)

Guthrie, W.K.C. : Orpheus and Greek Religion p. 149 «In Homer the generally accepted notion is that death is the negation of all the attributes that make life Worth living». (٣)

Taylor, H.O. : Op. Cit., p. 161. (٥)

Homer, II, I, 3. (٤)

Homer : Ody. XI, 485-491. (٦)



في « الأعمال والأيام » توضح بما لا يدع مجالا للشك أنه يرى أن البشرية تسير من سوء الى أسوأ ، لكنها مع ذلك تمدنا ببعض النقاط المهمة حول تصور هسيودوس للموت وللحياة فيما بعد الموت .

فالموت مقترن عند هسيودوس ، كما هو في الذهن الاغريقي عموما ، بالنوم ، ومن تحبهم الآلهة تجعل موتهم نوما هنيئا خاليا من الآلام . ولكن في أحيان أخرى يكون الموت عقابا ينزله الآلهة بالبشر لسوء سلوكهم وفسادهم مثلما حدث في العصر النحاسي .

ان حديث هسيودوس عن المصير فيما بعد الموت قاصر على الاشارة الى جزر الأبرار وانتقال جيل الأبطال اليها بعد موتهم . أما بالنسبة لمصير الموتى العاديين فلم يشر اليه هسيودوس ، وقد يكون ذلك لتوافق تصوره مع تصور هوميروس .

وفي مواكبة التطور السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي طرأ على المجتمع الاغريقي تطور الشعر من الملحمي الى التعليمي ثم الى الشعر الغنائي وذلك لتزايد احساس الفرد بذاته (١١) .

ومن أهم أشكال الشعر الغنائي الشعر الاليجي . ولقد نشأ الوزن الاليجي بادخال تطوير على الوزن السداسي الملحمي وذلك لجعله مناسبا أكثر للغناء (١٢) .

ولقد كان كالينوس من أوائل الشعراء الغنائيين الذين استخدموا الوزن الاليجي وله أبيات يحث فيها مواطنيه على الدفاع عن مدينتهم ضد الأعداء ، يقول فيها :

ان المدينة كلها لتحزن على موت رجل ذي قلب شجاع  
وهو يبدو أثناء حياته كما لو كان نصف اله

ولكن هذا النفور من الموت وعالمه لا يؤدي بالضرورة الى الجبن وتجنب ملاقات الموت بأية وسيلة ، على العكس من ذلك فان هوميروس يمجّد الشجاعة في القتال ويعلى من شأن الموت في ساحة المعركة (٧) . وما دام الموت هو النهاية المحققة والحتمية ، سواء للمتقاعس الذي لا يعمل شيئا وللبلط المقدام الذي ينجز الكثير (٨) ، فمن الخير أن يموت الانسان بطلا ، على أن تلصق به صفة الجبن والتخاذل حتى في موته . وفي قصيدة « انساب الآلهة » يشرح هسيودوس قصة الكون والحقيقة ويرى أنه في البدء كانت الفوضى ، وأن الكون نشأ من زواج السماء والأرض ، وأن الكون مر في بداية نشأته بحركة بطيئة لكنها متصلة من الفوضى الى النظام (٩) .

ولقد قسم هسيودوس التاريخ خمس مراحل : أولها عصر الذهب ، أي عصر السلام والكمال ، وفيه عاش الناس يرفلون في السعادة ، وكانت الأرض تنتج الطعام للناس من تلقاء نفسها وكان أهل ذلك الزمان لا تدركهم الشيخوخة ، ثم ماتوا ، وكان موتهم أشبه بنوم خال من الآلام . ثم خلق الآلهة جيلا آخر هو العصر الفضي ، وهو أخط منزلة من العصر الأول ، وفيه عاش البشر الى أن بلغ عمرهم مائة عام . ثم خلق زيوس جيلا آخر في العصر النحاسي ، رجالا أعضاؤهم وأسلحتهم وبيوتهم من نحاس ، وحارب بعضهم بعضا فسلط عليهم زيوس الموت الأسود .

ثم عاود زيوس التجربة وخلق جيل الأبطال الذين حاربوا في طروادة ولما مات هؤلاء سكنوا بأرواحهم الحالية من الهموم في جزر الأبرار وجاء بعدهم عصر الحديد ، عصر الحزن والبغضاء لا راحة فيه لأحد من الأسى والارهاق نهارا والهلاك ليلا (١٠) .

هذه النظرة التشاؤمية التي قدمها هسيودوس

(٧) د. لطفى عبد الوهاب : « عالم هوميروس » ، عالم الفكر ، مجلد ١٢ العدد ٣ لسنة ١٩٨١ .

Hesiod : Theogony, 116-153. (٩)

Homer : IL, IV, 279-282. (٨)

Hesiod : Works and days 1974, ff. (١٠) عن التشاؤم في قصائد هسيودوس وتأثيره في المسرح الاغريقي

F. Solmsen : Hesiod and Aescholus, pp. 124, ff. انظر :

(١١) يقول العالم M. I. Finley عن ارتباط الشعر بالمجتمع

« Poetry underwent a series of interesting changes, reflecting something » Finley M.I : the Ancient Greeks, p. 92.

Bowra, C.M ; Early Greek Elegists, p. 6. (١٢)



فقوته حصن منيع يحمي من حوله  
وهو ينجز وحده ما ينجزه رجال  
عديسون (١٣) .

وهذه الأبيات تحت على القتال والموت في ساحة  
الوغي بشجاعة ، فلن يطمس الموت ذكر الأبطال  
الشجعان بل ستظل شجاعتهم وذكرهم في قلوب  
أهل مدينتهم وسوف يكونون ويحزنون عليهم .  
وهو نوع من العزاء والسلوى . ومع نهايات  
القرن السابع ظهرت البيجات ممنرموس  
الكلونوني العاطفية ، وفيها يتغنى ببطلات  
اغريق آسيا الصغرى وكفاحهم ضد الليديين ،  
لكنه يكرس الجزء الأكبر منها للحديث عن الحب  
والشباب والتحسر على أيام البهجة والمرح التي  
ولت واقترب الشيخوخة ومن بعدها الموت يقول  
C.M. Bowra عن أشعار ممنرموس :

«On the whole his verses are full of a sweet  
melancholy of a delicious sadness which  
may come to a man after he has eaten and  
drunk well. They recall those marvelous Eli-  
zabethan songs which in a vigorous full-blooded  
life of action lamented the futility of living  
and the inevitability of the grave» (14)

ومن أجهل ما كتبه ممنرموس عن الحياة والموت :  
«أنا كأوراق الشجر تنمو في وقت الربيع»  
والتي تسرع أشعة الشمس بتفتيحها  
وهكذا فأننا لا ندري في غمرة استمتاعنا بشبابنا  
هل نخبيء لنا الآلهة أيها سعيدة أم أياما قاسية  
ان هناك قدرين ينتظرانك . الأول فيه الأسي  
الذي تبعثه الشيخوخة ، والثاني يعطيك هبة  
الموت

فان عمر الشباب قصير وسرعان ما ينتهي  
بمثل سرعة انتهاء فترة الغروب  
وعندما تنتهي ساعتك وتمر

فان الموت بالتأكيد أفضل من الحياة » (١٥)  
ورغم نغمة الحزن التي تسرى في هذه الكلمات ،  
فان ممنرموس يرى أنه من الخير أن يموت الانسان  
في سن معقولة نسبيا قبل ان يتجرع مرارا كثوس  
الشيخوخة وقبل أن يبلغ من العمر أرزله (١٦) .

وإذا ما انتقلنا الى أشعار تيرتاويوس الأسبرطي  
فسنجدنا بحق تجسيدا للشخصية الاسبرطية ،  
لذا ظلت تغنى حتى بعد مضي عدة قرون على  
وفاته (١٧) .

وتدور احدى مقطوعاته الشعرية حول مفهوم  
الفضيلة ، وكيف يكون الرجل الفاضل في حياته  
ومماته من وجهة النظر الاسبرطية . وتصور  
تيرتاويوس للرجل الفاضل قريب الى حد كبير من  
صورة هكتور كما رسمها هوميروس ، فهو رجل  
يعيش ويموت من أجل شعبه ومدينته ويصور  
الشاعر المكاسب التي تعود على الرجل الفاضل  
في موته وفي حياته ، وهو يقدم الموت على الحياة ،  
مما قد يثير تعجب البعض ، لكن العالم  
C. M. Bowra يقول :

The order need not worry us and is adopted  
presumably because Tyrotoeus thinks that death  
is more likely and more satisfactory in such a  
case than life. (١٨)

يقول تيرتاويوس في هذه المقطوعة الشعرية ان  
الرجل الفاضل اذا ما لقي حتفه دفاعا عن وطنه  
فان ما سوف يجنيه في موته سيكون عظيما .

« فسوف يرثيه الشباب والعجائز  
وسوف تبكيه المدينة كلها في أسي عميق  
وسيبقى قبره علما يعرفه جميع الناس  
وكذلك أولاده ، وأولاد أولاده ، ومن يأتون من  
بعدهم .

فلن تموت شهرته العظيمة أو اسمه  
وانما سيظل خالدا ، حتى في باطن الأرض » .

ان سيرة الرجل الفاضل سوف تبقى الى الأبد  
بين أهله ، وسوف يتردد اسمه على الدوام بين  
جدران مدينته . فهو سيبقى في موته ، كما كان  
في حياته ، منتميا اليهم ، وسوف يحتفظون  
بذكراه في قلوبهم ، وهذا هو الخلود كما تصوره  
تيرتاويوس .

وهو معنى قريب مما كتبه سولون في أحد  
أشعاره عن موقفه من الحياة والموت اذ يقول :

Bowra, C.M. : Op. Cit., pp. 17-18.

(١٤)

Frag. 1, 18-21. (١٣)

Frag 2, apud Bowra, C.M. : Op. Cit., pp. 19-20. (١٥)

Oliva, P. : The Birth of Greek Civilization, p. 173. (١٦)

Ibid, p. 66,

(١٨)

Bowra, C.M. : Op. Cit., p. 42.

(١٧)



« ليتنى لا أمضى الى الموت غير مبكى على  
بل ليت أصدقائي يذرفون الدمع ويحزنون لموتى »

فهو يأمل ان يبكيه الأصدقاء ، وان يشعروا  
بالحزن والأسى لفقده عندما يموت . وهو معنى  
يقترن بما كتبه تيرتايوس ، وان كانت رغبة  
سولون مغرقة فى الذاتية ، بل فى الأنانية .

أما ثيوجنيس الميجارى الذى تنسب اليه الكثير  
من الأشعار الحكمية ، فقد ازدهر حوالى عام  
٥٤٠ ق م ، ولقد كتب العديد من القصائد التى  
وجهها لصديقه الشاب كيرنوس .

ويرى ثيوجنيس ان قصائده تلك سوف تخلد  
صديقه كيرنوس حتى بعد موته ، ويخاطبه قائلا :

وحتى فيما بعد ، عندما تهبط  
الى ذلك العالم المظلم والكئيب  
فان الموت لن يمحو شهرتك ، وانما  
سيظل الناس يحفظون فى ذاكرتهم  
اسم كيرنوس « (١٩)

ويؤكد ثيوجنيس هنا ان شعره يمنح أولئك  
الذين يمدحهم حياة بعد الموت . وهذا الخلود  
الذى يكفله الشعر ليس مجرد كلمة جوفاء ، وانما  
هو بعث حقيقى للذين يخلدهم الشعر  
ويمدحهم (٢٠) .

وفى بعض الأحيان يسود التشاؤم فى أشعار  
ثيوجنيس ، فهو لا يأمل فى الحياة الدنيا ولا فى  
الآخرة ، ويقول عن البشر :

« ألا يكونوا قد ولدوا قط هو أفضل ما كان  
من الممكن ان يحظى به أبناء الأرض من القدر  
أما اذا ولدوا بالفعل فعليهم ان يمضوا بسرعة  
نحو أبواب هاديس ، ليرقدوا هناك فى القبر

تحت كومة من تراب الأرض » (٢١) . ولقد  
انعكست هذه النظرة التشاؤمية فى تراجيديات  
سوفوكليس .

ومع نهايات القرن السادس ق م بدأ فن كتابة  
الابجرامات فى الظهور وظل يتطور حتى وصل  
الى أقصى ازدهار له ابان العصر السكندري .  
والابجرامه تخليد لذكرى أحد الاشخاص تنقش  
على قبره . وأقدم ما عثر عليه من الابجرامات  
يرجع الى نهاية القرن الثامن ق م لكنه وجد على  
درجة من السوء لا تسمح بدراسته (٢٢) .

أما المثال الكلاسيكى للابجرامات فهو ما كتبه  
Cleobulus على قبر ميداس Midas

ولقد أسهم سيمونيديس فى تطوير واثراء هذا  
الفن حتى نسب اليه (٢٣) . وينتمى سيمونيديس  
الى جزيرة كيوس . ولقد ولد قبل منتصف  
القرن السادس ق م وعاش حتى سن متأخره ،  
ولقد عاش بعض الوقت فى أثينا تحت حكم  
بيزستراتوس ، ثم انتقل ليعيش فى صقلية .  
وكتب سيمونيديس معظم أعماله فى القرن الخامس  
ق م (٢٤) .

ولقد نظر سيمونيديس الى الموت على أنه كارثة  
يمكن أن تحل بالانسان فى أية لحظة ومن ثم  
يجب أن يكون مستعدا لها (٢٥) .

ويشترك سيمونيديس مع معاصره الأصغر  
بنداروس فى نظرتة التشاؤمية ، فحينما نظر  
بتأمل الى الحياة وجد الموت حاضرا فى كل مكان  
وكل لحظة ، وراعه كيف تنتهى الحيوية والقوة  
والشروة فى لحظات ، فكتب (٢٦) .

« ان كل الأشياء تنتهى الى خاربيديس المخيف (٢٧)  
حتى الفضائل الكبرى والشروة »

Bowra, C.M. : Op. Cit., p. 166.

(٢٠)

L. 243-247.

(١٩)

Bowra, C.M. : Greek Lyric Poetry, p. 312.

(٢٢)

L. 425-428.

(٢١)

Oliva, P. Op. Cit., p. 177.

(٢٤)

Bowra, C.M. : Greek Lyric poetry, p. 322.

(٢٣)

Frag. 9 D.

(٢٦)

Bowra, C.M. Op. Cit., p. 325.

(٢٥)

(٢٧) كان خاربيديس وسكيلا فى الأساطير الاغريقية اثنين من وحوش البحر ، يعيشان فى كهوف تقع على طرفى مضيق

مسينا ، الذى يفصل بين ايطاليا وصقلية .

ويقال أنهما كانتا تسحران بحارة السفن المارة بهذا المضيق . ولقد كانت سكيلا فى الأصل حورية جميلة أحبها  
جلوكوس ، وحينما طلب من كيركى أن تعطيها دواء الحب الساحر أعطتها كيركى سما حولها الى وحش . ويتجسد  
خاربيديس على هيئة دوامة مخيفة قاتلة .

Lexicon universal Encyclopedia, Vol 17, S. Scylla and Charybdis.



ووهج الشمس الساطعة ، وأشعة القمر الذهبية  
ودوامات البحر العاصفة  
يتحدى كل ذلك بشاهد قبر حجري ؟  
كل الأثماء أقل قدرا وقدرة من الآلهة  
فهذا الحجر نفسه يمكن أن تسحقه أيد بشرية  
وأحق من ظن أن مثل هذا الحجر يمكن أن يخلد  
ذكره « (٣٣) »

في حين تأخذنا الشاعرة الليسبية الرقيقة  
سافو من خضم هذه النظرة السوداوية للموت ،  
والعالم الآخر . فهي تؤكد في أشعارها أن كل  
من جنى من ورود بيريا ( وتعنى بها الفنون (٣٤)  
فسوف يخلد بعد موته وسيلقى مصيرا مشرقا  
في العالم الآخر .

تخاطب سافو امرأة جاهلة لم تعرف شيئا من  
الفنون فتقول لها انها ستهيم في العالم الآخر ،  
مهملة غير مأسوف على موتها . أما سافو فستبقى  
أبد الدهر خالدة بفضل أغانيها التي ألهمها إياها  
الآلهة (٣٥) . لذلك فان سافو لا تخشى الموت ،  
بل انها في بعض اللحظات تتوق لملاقاته ، فعندما  
تشهد بها المحن ، وتضيق بها السبل لا تجد  
المهرب أو الخلاص سوى في الموت . ولقد عبرت  
عن هذه الرغبة بدرجة عالية من الصدق يجعل  
من يقرأ أشعارها يلمس رغبتها الأكيدة في  
الموت « (٣٦) »

فقد كتبت سافو : (٣٧)  
« ان رغبة في الموت تملكني ، وأتشوق  
لرؤية شواطئ أخرون الندية  
المغطاة بأزهار اللوتس .

ومن المحتمل أن سافو كانت تأمل في أن تلقى  
نفس مصير أورفيوس وأن تسكن السهل الألوسي  
بعد موتها ، وتبقى خالدة في ذاكرة الزمان (٣٨)  
أما الشاعر **اناكريون** الذي ولد عام ٤٧٠ ق م ،

ولقد ساعد على تقوية هذا الشعور تجاه الموت  
في نفس سيمونيديس عدم انضمامه لاي من  
العبادات السرية ، الأورفية وغيرها ، التي كانت  
تعد أتباعها بحياة سعيدة في العالم الآخر وتنزع  
من نفرسهم الخوف من الموت (٢٨) .  
ولقد كتب سيمونيديس عن الانسان والموت  
يقول :

« ان قوة البشر ضئيلة ، وان ما يخططون له قول  
يسعهم تحقيقه .

ففي حياتهم القصيرة لا ينالون سوى المتاعب  
ثم ينقض عليهم الموت الذي لا مهرب منه ، وبدون  
تمييز يساوي بين النبيل والوضيع « (٢٩) .

وفي أحد أشعاره التي يخاطب فيها كليس  
بمناسبة موت صديقه **ميچاكليس** يقول  
سيمونيديس :

« كلما رأيت قبر **ميچاكليس**  
فانني أشفق عليك ، أيها الشقي كليس ، لما  
لقيته (٣٠) »

فالموت لا يشير في نفس سيمونيديس سوى  
الحسرة والالام والحزن ، فلا أمل فيما يأتي بعده  
ولا تطلع لحياة أخرى .

ولقد برع سيمونيديس أكثر ما برع في كتابة  
القبريات ، حتى أصبح هذا الفن ينسب اليه  
دون غيره (٣١) .

ولكنه ، مع ذلك ، يسخر من أولئك الذين  
يحاولون تخليد أنفسهم سواء ببناء التماثيل  
الضخمة ووضعها فوق القبور ، أو بكتابة شواهد  
القبور الفخمة ، ويقول عنهم : (٣٢) .

« من أولئك الذين يثقون في قدرتهم الذهنية  
سيمندح **كيلوبولوس** من **ليندوس**  
عندما يتحدى الأنهار الخالدة والزهور الربيعية  
اليانعة

Frog. 9, D. (٢٩)

Bowra, C.M. Greek Lyric Poetry, p. 324. (٢٨)

Ibid., p. 322. (٣١)

BoWra, C.M. : Greek Lyric poetry, p. 341. (٣٠)

Frag, 581. (٣٢)

(٣٣) هذه ترجمة د. أحمد عثمان لهذه الشذرة لسيمونيديس والتي نشرها في كتابه الشعر الاغريقي . (٣٣)

انسانيا وعالميا ص ١٦٢ .

(٣٤) بيريا هي مقاطعة في شمال تساليا ويقال ان ربات الفنون كن يسكنها .

Frag. 55 (٣٥)

Bowra, C.M. : Greck Lyric Poetry p. 192. (٣٦)

BoWra, C.M., Greek Lyric Poetry, p. 207. (٣٨)

Frag 95, 11-13. (٣٧)



يطلعنا في أحلام عديدة على ما سيأتي من نعم  
ونقم « (٤٤)

وفي « الأوليمبية الثانية » تظهر لأول مرة في  
الأدب الأوربي عامة فكرة أن الموتى في العالم الآخر  
يحاسبون على أساس أخلاقي بحث . فقد كتب  
بنداروس :

ان أرواح الموتى الشريرة تلقى جزاءها هنا .  
فتحت الأرض هناك من يعاقب على الخطايا التي  
ارتكبت في الحياة الأولى .

وهو يلقي حكمه في عدوانية وصرامة .  
لكن أرواح الصالحين تنعم دائما بأشعة الشمس  
وهم يحيون حياة سهلة ميسرة

ان أولئك الذين حفظوا إيمانهم يحيون  
حياة خالية من الدموع بجانب الآلهة ، أما الآخرون  
فيعيشون في عذاب لا تستطيع عين أن تراه  
أما كل من تحمل ، وحفظ روحه نقية ، لمدة ثلاث  
دورات

فانه سينقل الى برج كرونوس عبر طريق زيوس  
وحول جزر المباركين تهب رياح المحيط  
وتشع الزهور الذهبية ، بعضها ( سقط ) على  
الأرض

من الأشجار المتألثة ، وبعضها يعيش في المياه  
وسوف تزين أيديهم وجباههم أكاليل مما جدلوه  
بأنفسهم

بينما يجلسون بجانب عرش رادامانثوس ، الذي  
عينه زيوس القوى .

ليقدموا له المساعدة كمستشارين عادلين

في هذه الأوليمبية تظهر بوضوح تأثيرات  
العقيدة الأورفية ، ويؤمن بنداروس أن كل من  
تلقى أسرار هذه العقيدة سوف يلقي مصيرا  
أفضل بعد الموت . وهو ما يذكره أيضا في  
« المراثي » : (٤٦)

والذي كتب العديد من الأشعار الجميلة التي تمتاز  
بسلاسة لغتها ، فقد تملكته مشاعر الكراهية  
تجاه الموت والشيخوخة .

وفي خوف من تارتاروس  
فاننى انتحب ، فأعماق الموت مخيفة ، والطريق  
الى تارتاروس صعب ، وليس هناك من سبيل أن  
نزل اليها كي يصعد مرة أخرى « (٣٩)

وانا كريون - كما يقول C.M. Bowra  
لا يسمح بأية أفكار خادعة حول فكرة الموت  
ولا يرى أى عزاء في اقتراب الشيخوخة ثم  
الموت (٤٠) وأعظم الشعراء الغنائيين الذين  
عرفتهم بلاد الاغريق هو بنداروس ، وله من الثقل  
في مجال الشعر الغنائي مثل مالهوميروس في  
مجال الشعر الملحمي ، ولكن الاختلاف بينهما  
حول الموت والعالم الآخر اختلاف بين .

فبينما يرسم هوميروس صورة باهتة لحياة  
الأرواح في العالم الآخر ، صورة تخلو معالمها من  
الوضوح والتحديد ، فان بنداروس يقدم من خلال  
أشعاره صورة مختلفة تمام الاختلاف ، وهو يؤمن  
بأن الموتى يحاسبون بعد موتهم على أفعالهم في  
الحياة الدنيا ، وأن كلا من الصالح والطالح يلقي  
مصيرا يتفق وما قام به من أعمال في دنياه (٤١)  
ويقول السيد Nor Wood ، عن أشعار

بنداروس حول الموت :  
Concerning the soul and its destiny pindar has  
left us passages that are among the most beau-  
tiful and impressive that he, or indeed any other  
Pagan, ever Wrote». (٤٢)

وفكرة خلود الروح فكرة قديمة ومطروقة ،  
لكن بنداروس هو أول من وضع أن الروح خالدة  
لأنها إلهية (٤٣) ، فهو يقول :

« ان أجساد جميع البشر خاضعة للموت القاهر  
أما ذلك الطيف ( الروح ) الكامن في داخلهم فيبقى  
لأنه وحده آتى من الآلهة ، فهو ينام  
حينما تنشط الأعضاء ، وعندما تنام ، فانه

Ibid., p. 306. (٣٩)

Ibid., p. 306 «Ana Creon allows himself no illusions and no consolation about old age (٤٠)  
or death».

Muller, K.O : History of literature of Ancient Greece, p. 229. (٤١)

Ibid., p. 61. (٤٣) Norwood, C : Pindar, p. 60. (٤٢)

Pindar : Second Olympian, VU 56-80. (٤٥) Frag. 116. (٤٤)

Frag. 121, 137, a. (٤٦)



مبارك هو ذلك الذى رأى هذه الأشياء  
قبل رحيله الى باطن الأرض فقد عرف نهاية الحياة  
كما عرف بدايتها على يد الاله زيوس

هذه الاشارات والشذرات وغيرها تعكس  
تعاليم العقيدة الأورفية (٤٧) ، بل أنها تشبه فى  
مضمونها « الألواح الذهبية » التى كانت توضع  
فى قبور الموتى من أتباع تلك العقيدة (٤٨) .

وإذا ما انتقلنا الى المسرح الاغريقى ، وهو قمة  
تطور هذه الأشكال الفنية والبوتقة التى انصهر  
فيها الموروث الأدبى ليخرج فى صورة أكثر كمالا  
وبهاء ، سنجد أن الاله ديونىوس ، الذى انبثق  
المسرح من طقوس عبادته ، قد ذاق مرارة الموت  
على يد التياتن لكنه بعث مرة أخرى ، فهو لذلك  
يجسد الحياة والموت معا .

**والموت والعالم الآخر هو الموضوع الذى نكرس  
له هذه المقالة ، ونعالجه تفصيلا من خلال  
عناصره المختلفة ، لكننا نود هنا أن نستخلص  
بعض الآراء التى وردت فى التراجمات الاغريقية  
حول الموت .**

فالموت هو النهاية الطبيعية لكل حياة وهو  
آخر رحلة يقوم بها انسان (٤٩) . لذلك لا يجب  
الحكم على انسان بأنه سعيد أو شقى الا بعد انتهاء  
هذه الرحلة ، أى بعد موته (٥٠) .

والموت فى حد ذاته كريمة ، والخوف منه من  
أبرز العوامل التى شكلت اللاهوت الاغريقى (٥١)  
ولقد ظهر الخوف من الموت فى كل ما خلفه  
الاغريق من شعر ملحمى وغنائى ومسرحى ، وحتى  
فى الرسوم والنقوش الجنائزية .

ولعل أبرز ما يوضح خوف الاغريق ونفورهم  
من الموت ، انهم اعتبروه نوعا من الدنس (٥٢) فمن  
العادات الاجتماعية التى شاعت فى أثينا وضع  
اناء يحتوى على ماء نظيف بجانب بيت المتوفى

ليغسل كل من يخرج من البيت يديه ويظهرهما  
من دنس الموت (٥٣) .

**رغم الخوف والكراهية المتأصلة فى نفوس  
الاغريق تجاه الموت ، فإن بعض الشخصيات  
المسرحية كانت تتشوق اليه وترى فيه الخلاص  
والراحة .** ولا يعنى هذا أن ذلك كان سمة عامة  
فى المسرح ، لكن بعض الشخصيات تفضل الموت  
على الحياة بسبب ظروفها الخاصة : فعندما تصبح  
آلام العيش أكثر مما يحتملها انسان ، فليس  
هناك أفضل من الموت .

وعندما يفقد الانسان كل أمل فى الحياة ويرى  
أن لا شئ هناك يستحق أن نحيا لأجله ، فإنه  
يفضل الموت على حياة هذا طابعها . وعندما يكون  
لزما على انسان أن يلقي الموت فيجب أن يلقاه  
بشجاعة ولا يجبن فى مواجهته ، فالموت المشرف  
لا يقل فى قدره عن الحياة ذاتها .

ان أهم ما يحزن اليكترا فى حادثة مقتل أبيها  
أجاممنون ، هو الطريقة المهينة التى مات بها  
وليس الموت نفسه ، فلو انه مات ميتة تليق به  
فى ساحة الوعى لما حزنه كل ذلك الحزن وهناك  
ملحوظة أخرى نخرج بها من المسرحيات تتعلق  
بنظرة الاغريق لموت الرجل وموت المرأة .

**اذ يبدو أن الوضع الاجتماعى المتدنى للمرأة  
الاغريقية ، ونظرتهم اليها باعتبارها مواطنا من  
الدرجة الثانية ، قد انعكس فى تقييم المجتمع  
لموتها .** فقد نظر المجتمع الاغريقى لموت الرجل  
على أنه كارثة كبرى ، فهو يحمل اسم العائلة  
وبموته ينتهى ذكرها ، لكن موت المرأة ليس بذى  
قيمة لذلك تقول افيجينيا لاورسيس انها على  
استعداد أن تموت بنفس راضية كى تنقذه ويصل  
بيته سالما لأنه بموت الرجل تنهار الأسرة ، أما  
موت النساء فلا قيمة له .

Norwood, G. : Op. Cit., p. 61 . Dickinson, G.L : The Greek view of life, p. 40. (٤٧)

Adkins, A.W.H. Merit and Responsibility. p. 141. (٤٨)

Idem : TPAX. 874-875. (٤٩)

Ibid, 1-3.

Brandon, J.G.F : The Judgment of the Dead, p. 95.

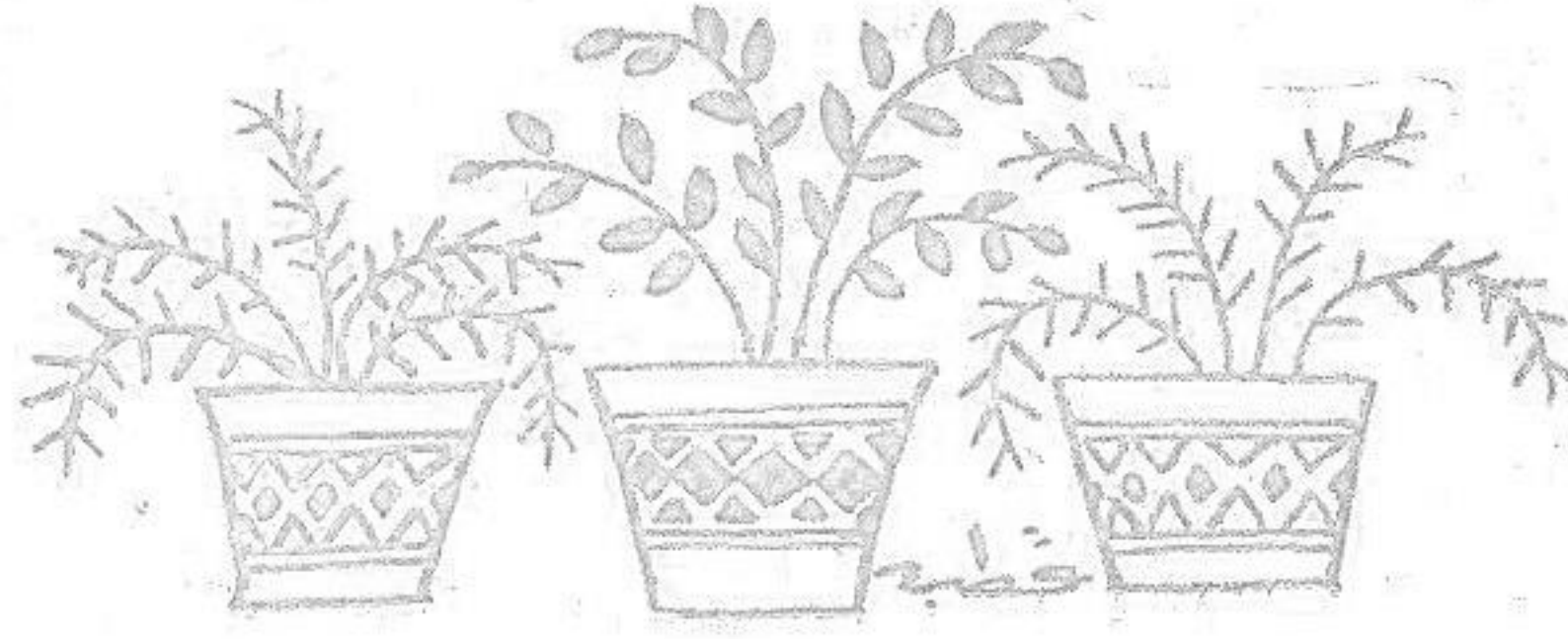
«The fear of death was the primary which inspired the eschatology of both Greek and Graeco-Roman society». Adkins, A.W.H. Op. Cit., p. 89.

Ghul and Koner ; The life of the Greeks and Romans, p. 290.



ويتكرر هذا المعنى مرة أخرى على لسان افيجينيا  
حين تقول انه من الأفضل أن تموت عدة سيدات  
لو أن ذلك يحفظ لرجل واحد حياته . ورغم  
أن هذه الإشارة محددة بزمن الحرب ، فإنها  
تنطلق كذلك من نظرة المجتمع وتقييمه للمرأة  
حية وميتة .

ولقد ظل الموت لغزا محيرا لا تستطيع عقول  
البشر أن تفسره . ورغم تعدد المذاهب الفلسفية  
والمعتقدات الدينية التي تناولت ظاهرة الموت ،  
ظل الموت غامضا . وسيظل كذلك لأنه الشيء  
الوحيد الذي لم يستطع الانسان - رغم كثرة  
منجزاته وعظمتها - أن يجد له علاجا ، أو أن  
يفلت من بين براثنه .





# التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل الحرف التقليدية



د. هاني جابر

التخطيط لمستقبل الحرف التقليدية في مصر ، عملية انسانية وقومية بالدرجة الأولى . عملية تستهدف النظر الى مستقبل الابداع في الأمة وأثره على الأجيال المتعاقبة . والتخطيط لها نوع من الالتزام القوي للحفاظ على الشخصية الثقافية المصرية بحيث تتمكن من فرض دورها - بعد ذلك - على الواقع المتجدد ، وسط كل المتغيرات الثقافية العالية . ووسط المستجدات المعاصرة في مجالات التكنولوجيا وعلوم الفضاء وأدواتها وأكائنها الضخمة المتطورة .

ولاهمية هذا الموضوع ، أصبح التخطيط لهذه النوعية من الثقافة في الوقت الحاضر ، أمراً حصارياً يعبر عن الأهم المتكامل للدور الأكثر أهمية لهذه النوعية من الثقافة باعتبارها مدرسة الشعب التاريخية . وأهمية هذه المدرسة - حين الحفاظ عليها - تعود الى دورها في تأكيد النواحي التاريخية والابداعية والانتاجية في شخصية الفرد المصري ، والى دورها في تشكيل الجوانب الاقتصادية الفعالة للمجتمع المحلي والقوى .

نوع من التخطيط القطري له أبعاده الاقتصادية التي صاحبت عملية بناء أول منشأة انتاجية حرفية في التاريخ القديم ، حيث دفعت الحاجة الى الشيء الى انتاج الشيء الذي يلبي اشباع هذه الحاجة . ومنها تواجدت هذه الخاصية النفعية .

من نتائج نظرنا على موضوع مستقبل الحرف التقليدية ، اتضح أن بقاء أية حرفة فيها راجع في الأصول الى أهم خواصها العملية ، وهي النفعية التي تعبر عن وظيفتها في الحياة داخل المجتمع . والنفعية من وراء المنتج المادي ، هي



وجدت نفسها فى حالة تراجع دائم أمام الظاهرة  
العصرية بتخطيطها العلمى وانتاجها الآلى والاعلام  
عنها . (شكل ١)

وكان آن ضعفت الخاصية النفعية فى المنتج  
التقليدى ، بعد أن فقدت الحرف التقليدية  
وظيفتها التقليدية وبالتالي فقدت حضورها فى  
حياة المجتمع مما أثر على بقائها واستمرارها .  
وهذا هو لب المشكلة ومحورها الذى يهدد وجود  
ومستقبل الحرف التقليدية ويعرضها للتوقف .

وكان على التخطيط البحث عن الهدف الذى  
يجب الوصول اليه وهو النظر الى مستقبل  
الحرف التقليدية ، ودراسة العناصر الأخرى  
المتداخلة فى بنية الثقافة المادية والمصاحبة للوظيفة  
النفعية . لتبدأ بعدها الدراسة فى تفهم أهم  
هذه العناصر وهو العنصر الاقتصادى كبعد  
تخطيطى لمستقبل تلك الحرف . ثم تقديم النظرة  
العملية بالاتجاه الإيجابى فى الوقت المناسب  
وبالشمول الواعى فى الأصول والسياسات  
والمبادئ ، والتى تحكم طبيعة العنصر الاقتصادى  
والتى يمكن توظيفها مع النواحي الثقافية  
والتعليمية . وبأحسن الوسائل العلمية وبأفضل  
الأساليب الجمالية وأوضحها عمقا فى الذوق  
المصرى الخالص .

وفى اعتقادنا أن هذا الاتجاه التخطيطى  
سيحقق الانماء المطلوب لأكثر عائد ثقافى  
واقتصادى إذا تم من خلال الأهداف المعلنة ،  
من قبل الهيئات المعنية وهى بلا شك أهداف  
تسعى الى تحقيق نوع من الحماية لمستقبل  
الحرف التقليدية من واقع مسئوليتها التاريخية .

★ ★ ★

**البعد الاقتصادى فى مقابل المنظور التاريخى  
للحرف :**

التخطيط الشامل لهذا الاتجاه ، وهذه  
النوعية من الثقافة الإنتاجية الشعبية الآن فى  
أغلب الدول . لا ينحصر فقط فى المنظور التاريخى  
لها . وإنما أصبح موضوعا اقتصاديا له أبعاده



شكل (١) صورة لأحد الحرفيين فى مجال الابداع الفخارى  
التقليدى وهو يعبر عن الظاهرة الشعبية انسانية واجتماعيا .

وكان ذاك التخطيط فى مثل هذه النوعية  
الثقافية ذا اتجاهين متقابلين يمثلان الحرفى ،  
وانتاجه من جهة ، والمجتمع وقدرته على الاقتناء  
من جهة أخرى . وهو المصدر التمويلي لاستمرار  
الحرفة . وكان للبعد الاجتماعى أن يؤكد بدوره  
أهميته على الحرفة وعلى مستغليها ، مما أضفى  
على الظاهرة كلها صبغة ثقافية تقليدية وأكسبها  
حضورها المستمر .

وعلى هذا ، أصبحت الثقافة التقليدية تؤدى  
دورها كدافع على الانتاج ، والاهتمام بتشكيلاتها  
الجمالية من قبل الحرفيين ، واستمر هذا  
الأسلوب بهذه الكيفية حتى وقت قريب . حين  
اصطدمت الثقافة التقليدية بانتاجها بالظاهرة  
الانتاجية المعاصرة ووسائل انتاجها المتقدمة  
وخاماتها المستحدثة وتصميماتها الجذابة ،  
واصطدمت بعنف مع ثقافة التكنولوجيا . ويمكن  
أن نشير بالتحديد الى أن الظاهرة التقليدية كلها



التاريخية ، تتناول فيه مجموعة أفكار التخطيط وأركانها التطبيقية وملامحه الانسانية والبيئية . والتي تشتمل كل القيم الابتكارية والأصول الجمالية مع النظر الى كل المدركات الاجتماعية وردود أفعالها لدى مواطنيها في سائر جوانب النشاط الانتاجي للحرف التقليدية ، وتمتد النظرة أيضا لتشمل بعد ذلك الحرفي كموهبة ذاتية وخبرة مكتسبة ، وشخصية لها أهميتها كحامل للمأثورات الشعبية .

وهذه الدراسة ، هي محاولة أولى تقدم البعد الاقتصادي للظاهرة الانتاجية على المنظر التاريخي لها ، باعتبار أن البعد الاقتصادي في الحضارة المعاصرة هدفا استراتيجيا تنمويا يساعد على استمرارية الحرف وحمايتها من الاندثار ، كما يعتبر عمقا استثماريا منظورا للظاهرة الانتاجية وخواصها الحرفية . فضلا على أنه يساعد على الارتقاء بالحرف وبوسائلها الانتاجية وزيادة كمياتها ويربطها بالمعاصرة بدرجة تحقق معها ولها مردودا وعائدا اقتصاديا له دور في التنمية الشاملة ، ودور في تعميق الثقافة . ولو قدرنا هذه الدراسة حق قدرها في اتجاهها لأدركنا ما تقوم به بعض الدول الآسيوية والأوروبية حاليا من انتاج أعمال شعبية تنتمي لبلدان أخرى بصورة آلية وبإخراج مشوق لتحقيق لنفسها عائدا اقتصاديا كبيرا .

ولأن هذه الدراسة ومحورها الرئيسي ، تسير في الاتجاه الواقعي الملموس في تقديرنا ، فانها لا تستهدف فقط العمليات الفنية المعتادة والاجراءات الأولية في مبحث الفولكلور ، ولا تستهدف استنباطا لافتراضات اجتهادية فردية حول المعاني والصيغ التي تكمن في التراث الشعبي ، وانما تستهدف النظرة على المستقبل لذا فهي تعتمد على دينامية الزمن وحركة التطور ، ولا تبحث في الماضي لتقف عنده . وهذه الدراسة ومحورها الرئيسي يأخذ الحاضر بكل جوانبه التاريخية في حالة من التوافق ومن التكيف الواضح مع الخواص الجديدة للتكنولوجيا وثقافتها المعاصرة .

شكل (٢) صبي في أحد مصانع الفخار التقليدي يعكس كل المقومات التقليدية والتي ستختفي مع التغيرات الثقافية والتحول الاجتماعي ، باعتبار أن هذه المقومات تمثل تناقضا مع الظاهرة المعاصرة .



والذي لا شك فيه ، أن هذا الاتجاه يحتاج الى جهود جبارة ، والى تحقيق دقيق والى تخطيط شامل ، والى امكانيات تمويلية واضحة قادرة على تنمية الحرف التقليدية والبيئية أيضا . كما أنه اتجاه يحتاج الى اجراءات عديدة منها دراسة الأصول الانتاجية للحرف - والاهتمام بالكشف عن مدى قابلية هذه الحرف للمعايشة مع أدوات العصر من حيث الميكنة الحديثة والخامات المستحدثة ، علاوة على دراسة المقومات الفيزيائية في البيئة ومواردها الطبيعية وامكانياتها البشرية القادرة على تفهم الأساليب الانتاجية المتطورة المعاصرة .

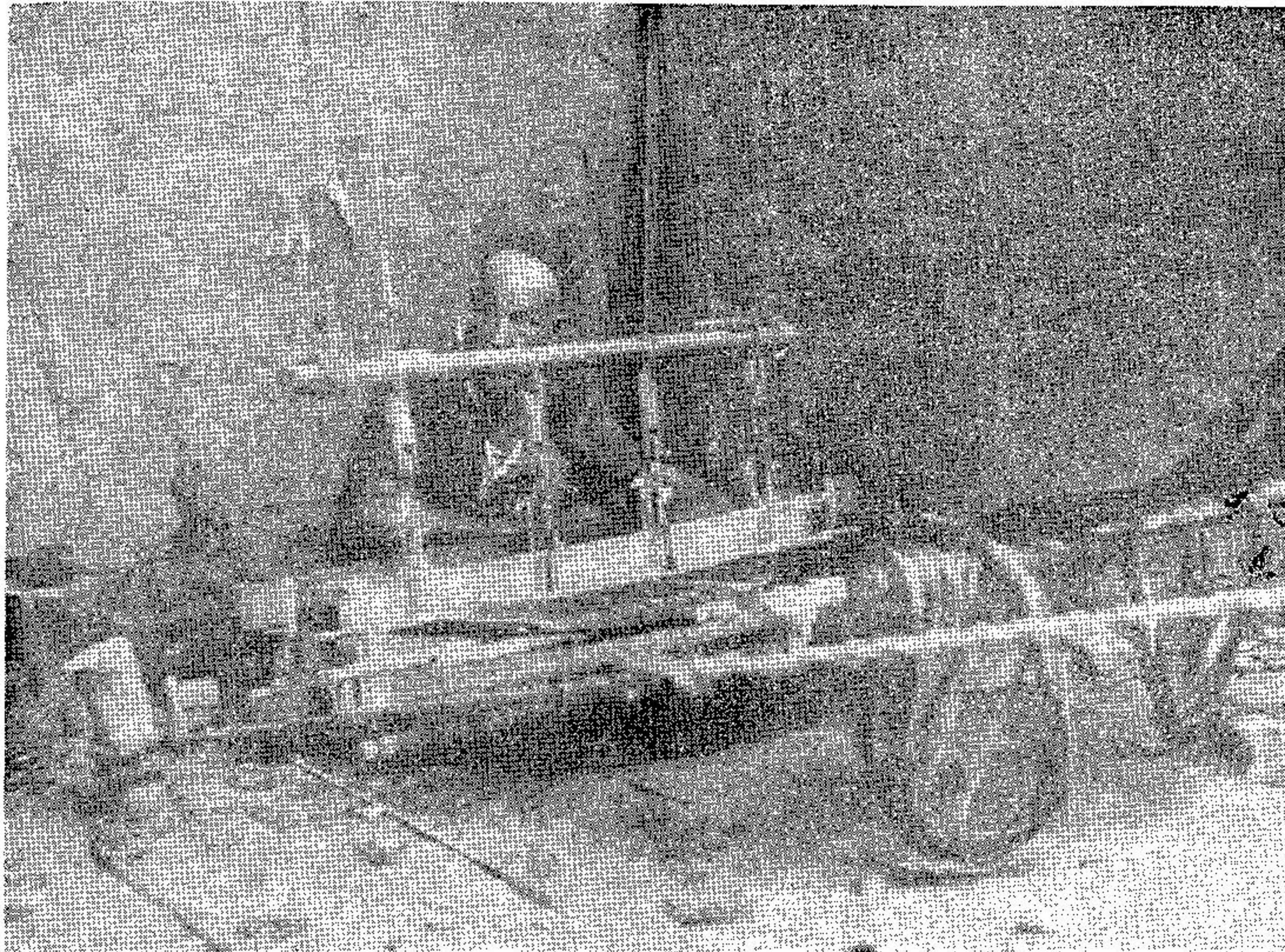


**متناسقة بينهما من المعاصر والخبرات**  
وفى قناعتنا أن هذا التحريك يمثل القوة  
الحقيقية لاستمرار هذه النوعية من الثقافة  
وانتاجها . كما يمثل إحدى دعوماتها لتكون بعدها  
- هذه الثقافة - قادرة بتأثيرها على تكوين جوهر  
جديد لها يعيش فى صلب العمليات الانتاجية  
المعاصرة ، وليكون دافعا على النماء المتوازن مع  
كل الامكانات المعاصرة التى تحيط بها .

والاتجاه نحو الانتاج المعاصر طبقا لخطوة  
تنموية يحقق للحرف وظيفتها الاجتماعية . فعن  
طريق هذا يتم توظيف المنتج اقتصاديا ، والذي  
يعمل على تأكيد تقدير الجماعة للانتاج  
المعاصر ، ليؤلف بين الحرفة والجماعة ويقرب  
بينهما ، وعندئذ تتواجد على الساحة الاجتماعية  
ثقافة جديدة لها مدلولاتها العصرية . وهذه  
المدلولات العصرية يتم استنباطها بشكل ديناميكى  
من عوامل ثقافية تقليدية ومن عوامل ثقافية  
معاصرة ، ويتم تشكيلها نتيجة التفاعل الدائم مع  
امكانات العصر وأدواته . كما أن التعبير عن هذه

أيا كانت الاتجاهات فى فهم طبيعة هذه  
الدراسة واتجاهاتها التى نطرحها فى موضوعنا  
هذا . فيجب أن نقرر من البداية ، انه أسلوب  
حتمى لبقاء الحرف التقليدية كظاهرة ابداعية  
وانتاجية ، وللحفاظ على المنظور التاريخى العملى  
لها . وأن نقرر معها أيضا أن لحنية هذا  
الأسلوب فقد طبقته عديد من الدول فى صور  
تنفق مع طبيعة خططها القومية ، وذلك بالتخطيط  
المستمر على مستويات مختلفة فى السياسات  
التنموية والثقافية . كما تجتهد هذه الدول فى  
تقوية الوجود الذاتى الجمعى عند الأفراد وبالتالى  
عند المجتمع ككل ، للحفاظ على مدرسة الشعب  
التاريخية الابداعية الانتاجية . مع رسم الأهداف  
والسياسات الكبرى الخاصة بالحرفيين ليتحركوا  
من خلالها . وينتقلون ويتطورون بفضلها من حال  
الى حال أخرى .

**ومن الأهمية أن نشير الى أن هذا العمل هو  
بمثابة تحريك للثقافة الشعبية نحو المعاشة  
مع الثقافة المعاصرة . وذلك بحصيلة متبادلة**



٣ - نول شعبى من أخميم يتميز بأنه غائر فى الأرض





شكل ٤

حرفى من الفسقاط في مجال الفخاريات التقليدية

الجديدة والتعود عليها والاستقرار على مظاهرها .

والحقيقة أن التاريخ العام للحرف التقليدية، يؤكد على أنه نولا قدرة الثقافة الشعبية على التفاعل مع الثقافة الجديدة لكل عصر ، لما كان ثمة شيء من ذلك التاريخ ، ولولا قدرة التفاعل بينهما لما كان هناك مسلك ابداعى متطور ، أى لما كان هناك تنوع فى الثقافة المادية على الإطلاق .

قصدا بالمتطور التاريخى ، الرؤية المتعاطفة مع ماضى ومكونات ظاهرة الحرف التقليدية ومن خلال بعض المشتغلين فى هذا المجال المبحثى . وهذه الرؤية بمثابة النظرة المتعاطفة مع تاريخ الثقافة المادية والمتمثل فى ماضيها . وأصحاب تلك النظرة يأملون أن تظل هذه النوعية من الثقافة بسكونها المعهود فيها اجتماعيا وانتاجيا . وأن تظل تلك الثقافة تدور حول محدودية

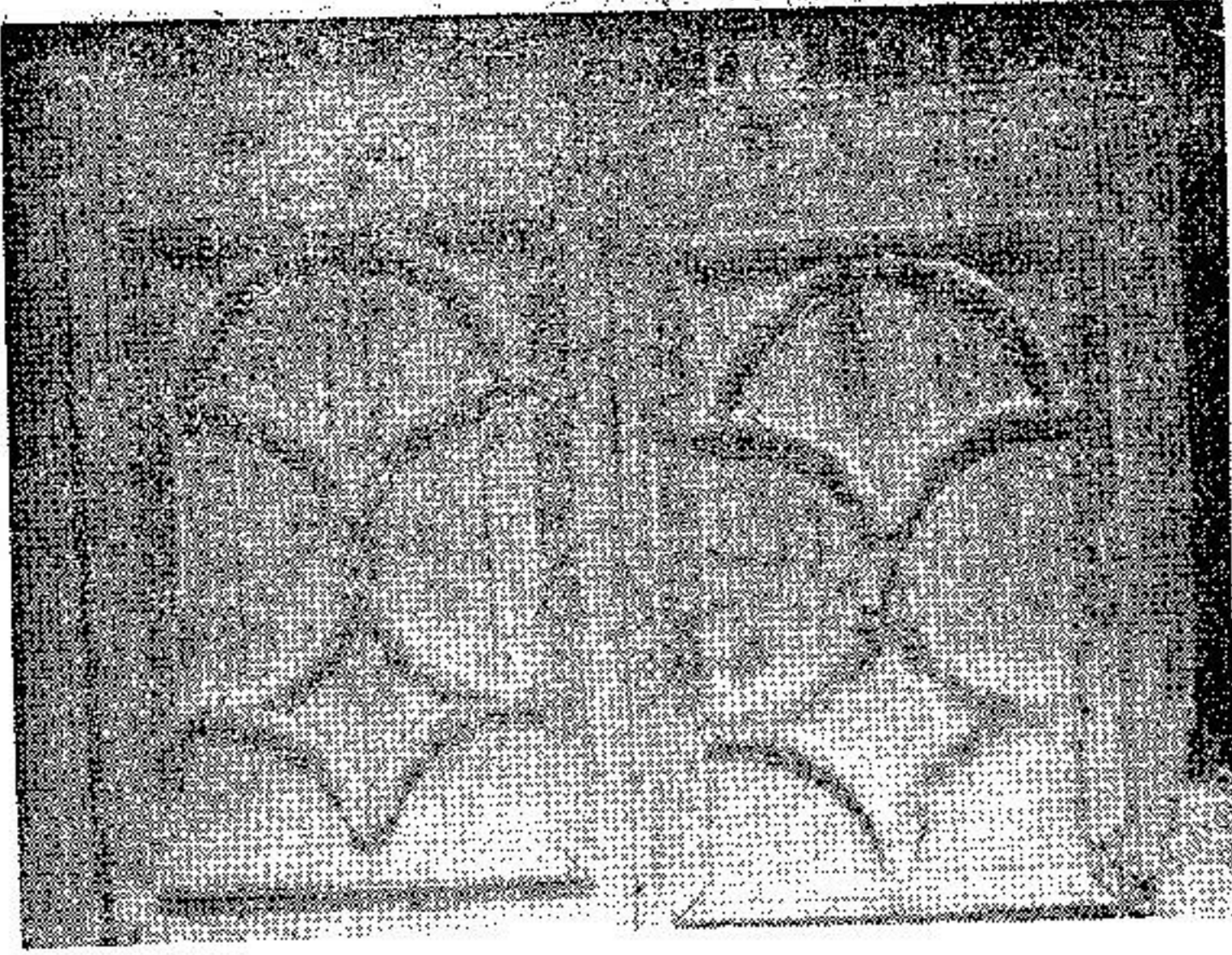
المدلولات بجميع أدواته وأقسامه وعملياته ومهاراته ، يعتمد على التجريب المستمر وعلى العلم المتطور وعلى نمو المعلومات ، وعلى نتائج الأجهزة الحديثة .

وعلى ذلك يتضح لنا التباين بين الثقافة الجديدة والثقافة التقليدية . فالنوعية الأولى هى ثقافة معلومات ونتائج ، وثقافة حقائق ومرونة ، وهى ثقافة تنعكس عن تصور ابداعى عقلانى عن الحياة واحتياجاتها الواقعية ، كما أنها - الثقافة الجديدة - لها طبيعة المناورة الانتاجية والقدرة على المنافسة وعلى التفرد الابداعى ، وهى بذلك قادرة على تحقيق تبادل الخبرات والافكار والتصورات وما اليها من منتجات اليدين والاحساس الوجدانى مع الثقافات الاخرى المحيطة بها . الى جانب أن خواصها الواقعية تمكنها من انتاج نوعيات جديدة لها طابعها الشعبى أو الجماهيرى لبيئات أخرى لتقوم بتصديرها الى أسواقها بعد ذلك . وهكذا عكس الثقافة التقليدية المحافظة على أصولها وطبيعتها والتي تدور غالبا حول نوعية محددة من الانتاج والأسلوب والأداة والهدف .

ونستطيع أن نقول ان هذه الثقافة الجديدة - مع مرور الوقت - بعد أن تكتسب جماعيتها وتفرض عناصرها ستصبح موروثا جديدا للشعب تتزايد فى خواصها لتحفظ وتؤرخ وتدرس ، ولتنتقل من جيل الى جيل كتاريخ مدون ومروى فى سلسلة من الحلقات المترابطة التى تلى بعضها بعضا ، وتصحب فى مسيرتها مفرداتها لتؤدى بعضها الى بعض ، وهذه هى ايجابية حركة التطور وحركة الثقافة .

نخلص من هذا كله أن الثقافة الجديدة قادرة بما لديها من عوامل التجريب والتفرد الانتاجى، وحرية الانتخاب الابداعى للمنتج ، على بناء مثل علميا مشتركة من تصورات ابداعية وانتاجية تكون بدورها مؤثرة على الظاهرة التقليدية للمأثورات الشعبية بشكل عام وعلى الأخص المادية منها ، وبعدها تصبح الثقافة الجديدة ، بعد توافر أركانها البنائية، وبعد وضوح رؤياها الابداعية وسيلة الشعبين لانتقاء معارفهم





شكل ٥

أشغال الخشب للأبواب ، تجميع يدوي بمنطقة الفيوم

وعلى الرغم من الاسهامات البارزة في علم النفس والتربية والطب النفسى فى هذا المجال ، الا أن علم الاجتماع يقدم الآن عن طريق الدراسة المقارنة حقائق اجتماعية وثقافية على درجة كبيرة من الأهمية تعاون على رسم الخطط والطرق والمناهج الملائمة لنجاح عمليات التنشئة الاجتماعية .

أن التكنولوجيا أصبحت حقيقة فى حياة الفرد والجماعة والمجتمع من حيث أدائها لدورين أساسيين : أحدهما فى كونها وسيلة لتحقيق أهداف معينة اجتماعية واقتصادية وثقافية وثانيهما فى كونها غاية كأدوات ، يتطلع المجتمع كله كما تتطلع الأسرة لاقتنائها . ومن هنا جاء تأثيرها فى مجرى التغير الاجتماعى الذى يمر على الأسرة فيما يمر . ومن هنا يمكن اعتبارها عاملا خارجيا فى تغير الأسرة ، كما أنها يمكن عند تبنى أدواتها ومعناها وأيديولوجيتها أن تصبح فى الأسرة عاملا داخليا . أو ربما كانت عاملا وسيطا تعبر من خلاله التغيرات من الداخل أو من الخارج على حد سواء . وما من شك أن تأكيد النظرة التكاملية الى بناء الأسرة ، أو الى وظيفة من وظائف الأسرة ، فإنه خلى بأن يؤثر فى الأجزاء أو الوظائف الأخرى عن طريق التتابع أو الانتشار » (٢) .

وظائفها التقليدية وحول إمكاناتها الانتاجية البدائية والبسيطة ، وبأسلوب عملها المتوارث . ومن الخطورة فى هذا الاتجاه انهم يطالبون ببقاء الظاهرة الانسانية المصاحبة للحرف بوضعها القديم وبأشكالها المعتادة عليها . دون أن يظروا عليها أى تحريك أو تغيير أو معاشية مع الظواهر المعاصرة . أى أن هذه النظرة تدعو الى التمسك بالمنظور التاريخى كظاهرة تقليدية للحرف . وفى مطلبها هذا اتجاه مثالى أكثر منه معاشية للنوافع واشكالياته المعاصرة . وإذا أراد المجتمع أن يحيا حياة خصبة ناضجة ناجحة ، فإنه لا بد له من التخلص مما يوقف عجلة تحضره وارتقائه ومما يجعل هذه العجلة تدور دورانا لا خير فيه ، لا بد له وهو يعيش فى حاضره من أن ينظر الى الماضى ويتطلع الى المستقبل ويجعل حياته التى يحياها فى الحاضر وحدة موحدة يتمثل فيها الماضى والحاضر والمستقبل جميعا » (١) .

ونشير بعد ذلك الى أن بقاء الحال على ما هو عليه ، هو نوع من الاندثار للمقومات الثقافية المادية والقضاء فى ذات الوقت على تاريخها أيضا ، لتصبح مع الأيام ذكرى فى ضمير الأمة ، وتاريخا فى وجدان الأجيال . ولا شك أن اختفاء تلك المقومات ستؤثر سلبا عميقا على ملكة الابداع الفنى فى مجال الحرف وعلى الأجيال القادمة بابتعادها عن الممارسات الانتاجية الشعبية فى استلها مواردها الفنية .

### ● التربية على الابتكار فى مقابل التربية على المحاكاة : -

نؤكد على أن النظرة العملية فى هذه الجزئية تعود الى الاتفاق المبدئى حول دور التكنولوجيا وثقافتها فى احداث التغيرات الواضحة المختلفة على المقومات الاجتماعية وعلى البنية التقليدية لها . وذلك بالتأثير على سلوك الأسرة والفرد وهما نواة المجتمع . « وثمة ناحية هامة فى وظيفة الأسرة تأثرت بالتغير الاجتماعى والتكنولوجى وهى « التنشئة الاجتماعية » .

(١) محمد عبد الحميد أبو العزم : المسلك اللغوى ومهاراته - ج ١ - أول ١٩٥٣ ، مطبعة مصر - القاهرة .

(٢) سناء الحولى - دكتور : الأسرة فى عالم متغير - ١٩٧٤ - هيئة الكتاب - بيروت .

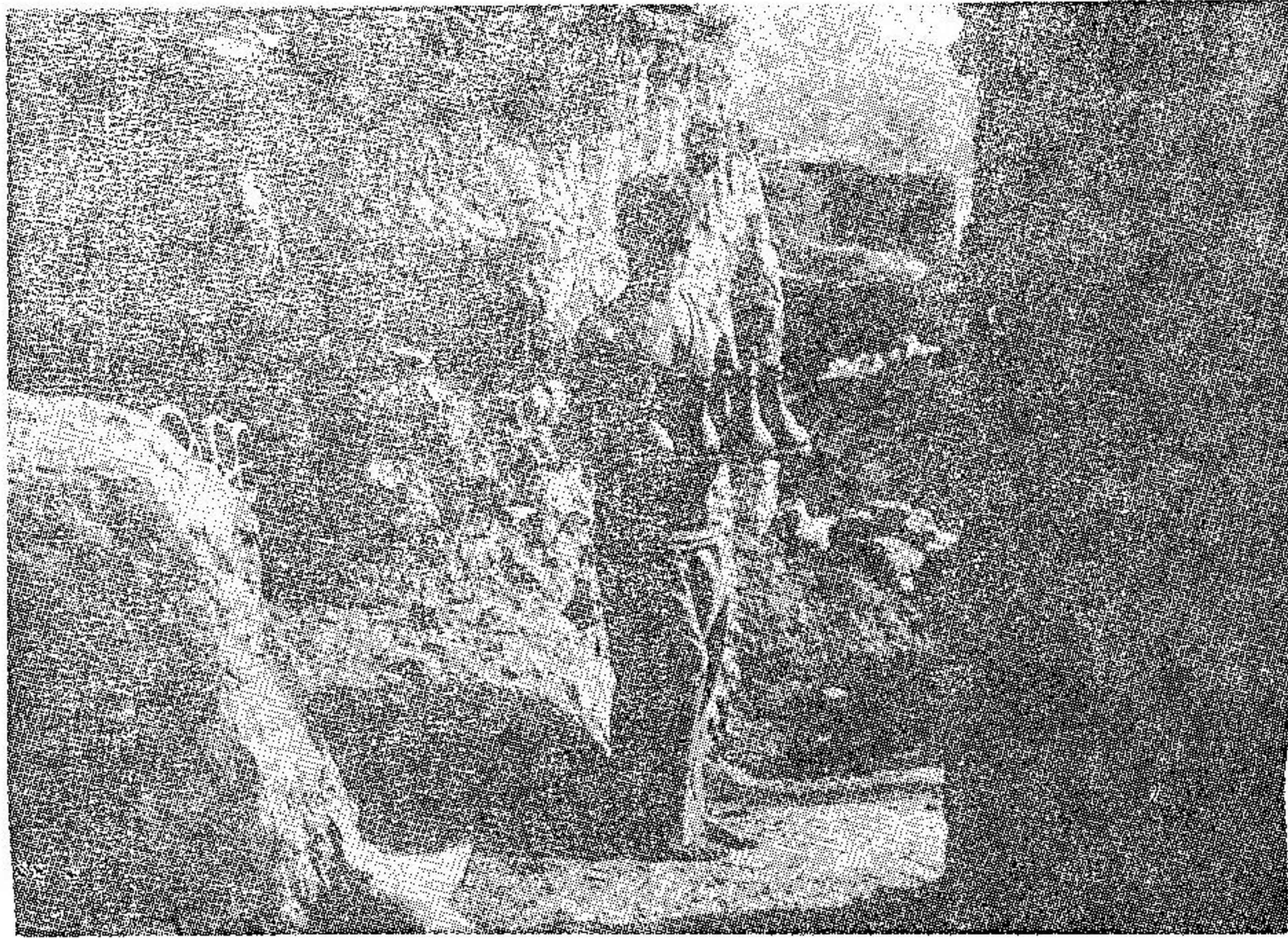


وبعد \* ان الانتقال من التربية الحرفية التقليدية الى التربية الحرفية المعاصرة ، هو أمر شديد التعقيد والصعوبة ، لأنه أمر يحتاج الى الانتقال من ظاهرة كاملة من الأساليب الموروثة الى ظاهرة عصرية \* أى الانتقال من ثقافة المحاكاة لكل ما هو موروث ، الى ثقافة الابتكار والاستلهم ، الى ثقافة معرفية تكنولوجية خواصها التجديد والتحديث ، وهى أمور تعود الى التربية الابداعية ، وعلى الشخصية المتفردة وعلى الجماعة الخلاقة . كما أنها ثقافة الكمبيوتر والمقاييس \* وتأكيدا على ذلك فقد سبق وأن كانت الاشكال التربوية والتدريبية فى مجال الحرف التقليدية ، تدور حول اعداد الصبية بالمحاكاة والتوقف عند ملامحها الشائعة والمتعارف عليها \* وفى حدود خصائصها الانتاجية الوراثية \* أما مع أدوات العصر التكنولوجية والبرمجة العلمية فى حياة المجتمع ، فلا بد وأن تنتقل التربية من موضعها التقليدى الى التربية الحديثة حتى تكتمل الظاهرة ككل .

ما هى التربية الحرفية التقليدية ؟ وما هى التربية الحرفية المعاصرة ؟ وهل الانتقال من

مرحلة يمثل مجرد « تطوير » أو « تغيير » للمسار التاريخى كأسلوب انتاجى فى حد ذاته؟! نود أن نقول من البداية أن أهم هدف من طرح هذه الدراسة هو البحث عن الظاهرة الانسانية المتكاملة من خلال ثقافة مصرية متكاملة ، ومكانة هذه الثقافة وموقعها من المعاصرة العالمية \* وعلى هذا فان التأكيد على أهمية التربية الحرفية المعاصرة هو دفع عنصر الابتكار كقوة ترقى عند أبنائنا ، ليتواجد بين صفوفهم المجددون المبدعون القادرون على الاستلهم من ثقافتهم الأصيلة ، والتمكنون من توظيف مواد الاستلهم \* توظيفا جديدا صحيحا بصياغة بناءة مصرية \* وهذا العنصر الابتكارى هو وحده القادر على أن يخرج حالنا من موقع الثبات ومن مرحلة التكرار الى مرحلة المشاركة فى صنع الحاضر والمستقبل فى مصر والعالم \*

قطعا ، لن يتحقق ذلك الا بتكامل الظاهرة الثقافية المعاصرة ومنظورنا لها بالشكل الايجابى لأهمية التربية والمعرفة ، التى يجب أن تعود الأجيال حاليا على الاستفادة من منابعها



شكل ٦

ظاهرة شعبية تقليدية فى مجال صناعة الفخار بمنطقة الفسطاط





شكل ٧

احدى الحرف الجواله المرتبطة  
بالتقليد ، مهنة النجد بمنطقة  
الفيوم

المادى الحق فى معايشة هذه الظاهرة الثقافية  
المعاصرة والتفاعل مع أركانها ومقوماتها الحديثة  
وعلى ذلك فان تكامل المؤسسة الثقافية مع  
الانتاج الحرفى التقليدى يجب أن يخضع لمفهوم  
التعامل مع كائن له الحق فى الاستمرارية ، وأن

يحمل فى تحريكه الصفات الوراثية من  
الناحيتين التكنيكية والاجتماعية ، وعلى الجانب  
الآخر النواحي الجمالية . وعلينا أن نضع فى  
اعتبارنا أن المنتج الشعبى لديه قابلية الامتزاج  
والدمج والتلاحم مع المؤثرات الاخرى كنوع من  
حماية الحرفة وتحقيقا لمبدأ التنافس .

وتأثيرهما ليقدما بعدها المواد الخصبة فى كافة  
فروع الثقافة لتصبح بدورها أدوات لظاهرة  
منظمة متحدة ، والتي تنعكس هى أيضا كأداة  
تربية فى الحرف المعاصرة كأداة لترسيخ  
الأصالة الابداعية فى التفكير الانتاجى لتقترب  
الأجيال من الذوق المصرى الخالص .

هذا هو فى الحقيقة المعنى أو الهدف فى الشق  
الأول من وراء طرح هذه الدراسة . أما الشق  
الثانى منها . فهو لاشك يدخل فى التأثيرات  
التي ستؤثر فى جانب دراستنا هذه . وأحب أن  
أشير وأؤكد على أن للثقافة التقليدية ونتاجها



## التخطيط لتوظيف البعد الاقتصادي من خلال التربية الحرفية المعاصرة :

نؤكد أن التخطيط لمستقبل الحرف التقليدية يعتبر من الاشكالية التخطيطية التي لها خصائص تنفرد بها عن غيرها في أنها تخطيط لجوانب ابداعية جمالية لتوظيفها في منتجات مختلفة لحرف متنوعة ، لتنتشر بين الجماهير عن طريق البيع ، كما أنها تعمل على أرضية خصبة من المعلومات والمواد التي جمعتها الثقافة المادية عبر تاريخها الحرفي الطويل ، وأيضا هي نوع من التخطيط الذي يستهدف الحفاظ على الثقافة التقليدية في اطار الثقافة المعاصرة . ولا شك أن كلها مهام تجعل الفكر التخطيطي يتفهم أهدافها وذلك بنوعية البرامج المتعاقبة المناسبة للتخطيط ترتيبا وتنظيما وفق معايير ميدانية ومنهجية معلنة وواضحة . وتشمل تلك البرامج المتعاقبة :

١ - تحديد المشكلة : ووصفها وتحليلها ، وتحديد العوامل والأسباب التي أدت للنظر الى مستقبل الحرف التقليدية .

### ٢ - تحديد جهاز مجموعة فكر التخطيط :

القادر على وضع تصور كامل لتحديد البرامج والمشروعات الجديدة والامكانيات المطلوبة ومصادر التمويل ونوعية التدريب . وفي جميع الحالات يجب أن يضم الجهاز الجهات المعنية بهذه النوعية من التخطيط .

٣ - تحديد الأهداف العامة لتنمية الحرف التقليدية : « أي رسم الصورة التي تسعى اليها الدولة للحفاظ على هذه النوعية من الثقافة » .

### ٤ - تحديد استراتيجية العمل :

وهذه الاستراتيجية تكون على المدى البعيد هي أداة التغيير التي تسعى اليها - وهي المطلب الذي نرجو أن يتحقق من خلاله تكامل الظاهرة

الانتاجية ولاشك أن هذا يتطلب خطة دقيقة موضوعية لاقتصاديات المشاريع الانتاجية .

### ٥ - تحديد أولويات التطبيق :

وتتضمن ترجمة الأهداف التي تم الاتفاق عليها مع مجموعة أفكار التخطيط - وتتضمن أيضا أولويات التطبيق بالنسبة لعدد من الحرف يمكن البدء بها في برامج التحديث كالمشروعات التي تعطى عائدا سريعا باقبال الجماهير عليها وتجد عرضا في الاسواق الخارجية وطلبها عليها .

الى جانب أن المعايير الميدانية لدراسة بعض الجوانب لها قيمتها الفعلية في برامج التخطيط هي :

١ - دراسة الحرف القابلة للتشكيل وفق النظرة الحديثة للمعدات الميكانيكية التي تم اختراعها وتوظيفها لمثل هذه الحرف .  
٢ - دراسة الجدوى الاقتصادية للتحويل من انتاج تقليدي الى انتاج آلي لكل حرفة تم الاتفاق عليها .

٣ - دراسة للمقومات الخاصة بالتدريب والتي تتصل باعداد الحرفي المعاصر واتصال مراكز التدريب بتنمية المجتمع القومي وتنمية البيئة المحلية .

٤ - دراسة الظاهرة ووضع تصور لها والنتائج المنتظرة بعد التطبيق .

٥ - وضع معايير محددة لدور العائد العام للحرف في التخطيط القومي ليصبح أحد المعالم الرئيسية فيه .

ولعل من أكبر الأخطاء التي قد يقع فيها التخطيط بعد ذلك ، هو تقسيم التخطيط مثلا الى عدد من التوصيات أو المقترحات - كالحال في المؤتمرات العديدة التي تقوم بها جهة ما . وهو ما قد يتفق مع الهدف من هذه المؤتمرات ، غير أن الهدف عندنا أهداف ، فهو ليس شيئا واحدا بذاته ، ربما هو مطلب اجتماعي - متعدد





شكل ٨ منظر من النشاط التدريبي بوكالة الغورى في أوائل الستينيات

٤ - وزارة الصناعة ( قطاع الصناعات الخفيفة ) •

٥ - وزارة السياحة •

بالإضافة الى عدد آخر من المهتمين بشئون هذا التخطيط - مثل •

٦ - قطاعات الانتاج الحرفى فى مجال المأثورات والتي تقوم بها الجمعيات التعاونية للحرفيين ، أو الأفراد المعنيين بهذا العمل •

٧ - الهيئات الدولية كمركز تنمية المجتمع فى العالم العربى واليونسكو واليونسيف وهيئات الفولكلور الدولية •

اتجاهاته حسب الأوضاع الحرفية ، فنحن ننظر الى هذا المطلب « بالجمع » لا « بالمفرد » وهذا التعدد لا يرتكز على تصور جهة بعينها بالتحديد حسب الطبيعة التطورية لهذا العصر • لذلك فان الاجراءات التخطيطية للبعد الاقتصادى توضح أهدافه عندما يتضافر ويتعاون عدد من الهيئات • ويتأكد دور كل منها فى الخطة ، سواء بحكم وظيفتها السيادية أو التنفيذية ، أو بحكم استفادتها من برامج الخطة ، وهى : -

١ - وزارة التعليم •

٢ - وزارة الثقافة •

٣ - وزارة الشؤون الاجتماعية والتأمينات الاجتماعية •



وعلى الرغم من هذا التضافر وهذا التعاون، يبقى الدور الرئيسى فى الخطة والهدف المعلن للوزارات وحدها ، باعتبار أن التخطيط للثقافة الشعبية مسئولية قومية كالتخطيط للاعلام . وتبنى هذه الوزارات خطتها بناء على : -

١ - تحديد الهدف المعلن بداية ، وتحديد برامج التطبيق اللازمة لبدء التكامل والهيكل الفنى من خلال التعامل مع الواقع الحرفى ومشاكله بالدراسات المبدئية ، سواء كان ذلك على المستوى البيئى أو على المستوى الحضرى .

٢ - تنظيم الادارة وتحديد أدوارها والتنسيق بين امكانيات أداؤها المختلفة ، نظرا للطبيعة الخاصة لهذا العمل الانتاجى .

٣ - التنسيق بين التدريب البشرى واقامة المنشآت الانتاجية وأيضا بين برامج التدريب الحرفى والنظرى مع البرامج الاقتصادية للمشروع ، وخصوصا فى مصادر التمويل والمشتريات والتخزين والتسويق والمعارض .

ومما لا شك فيه أن التكامل فى وضوح الهدف المعلن ، مع تحديد العناصر العملية المطلوبة لخطوات التطبيق وتنفيذها من الأمور الهامة لاعداد عناصر الاثارة الابداعية ، والرغبة فى الانتقال من التقليدية الى المعاصرة عند المستفيدين الحقيقيين ، وهم الحرفيين ذاتهم .

وفى اعتقادى أن يبدأ تنفيذ برامج التخطيط على مستويين من الاعداد المسبق المتزامن : -

#### أولا : المستوى الأول

وهو يمثل الجانب التاريخى فى الخطة العامة ويعود اليه التصور التخطيطى لبناء المنشأة

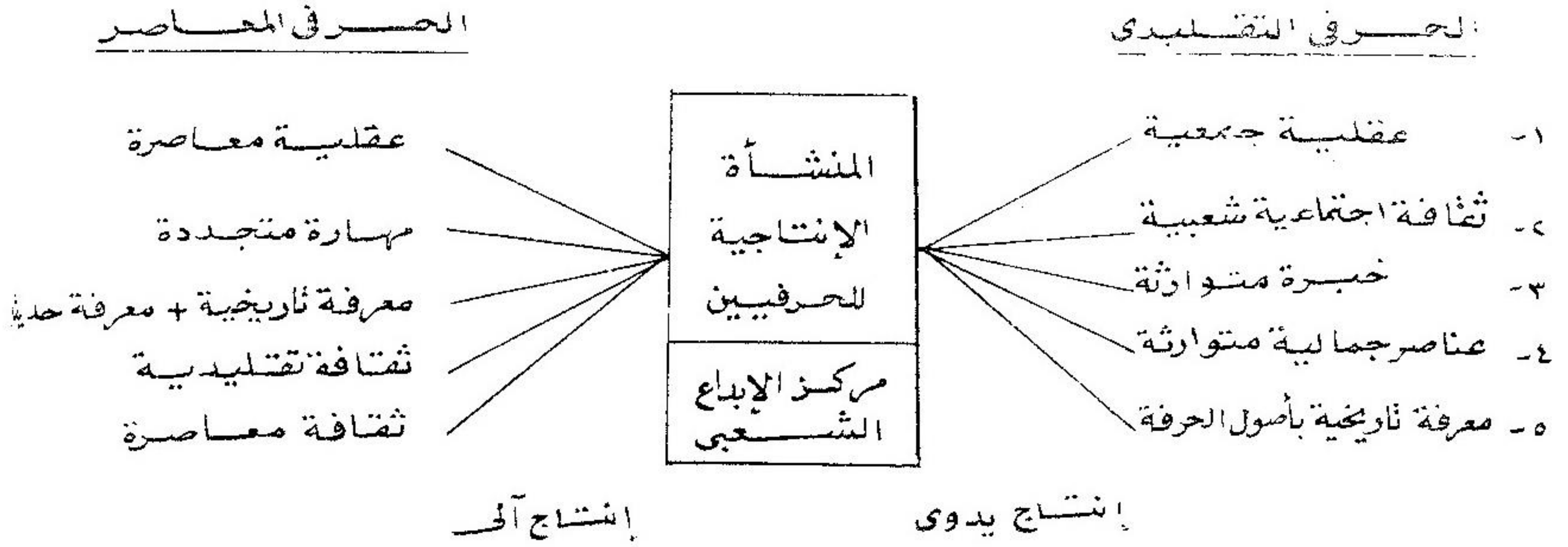
الحرفية للحرفيين ذوى المستوى الرفيع فى الأداء الفنى . وهم غالبا ما يكونون من كبار السن المتمرسين فى الحرفة منذ الصغر ، وهم بوضعهم هذا يعتبرون بمثابة الخبرة الحرفية والمرجع الرئيسى التاريخى لها شكلا ومضمونا . الى جانب كونهم حملة الماثورات الشفاهية والانتاجية الخاصة بحرفتهم .

ومع الوضع الجديد داخل المنشأة الحرفية، سيتابعون الانتاج والاستمرار فى حرفتهم تحت نوع من الحماية الاجتماعية والمعيشية ، الى جانب توفير الأمان لهم من حيث وضوح وثبات مصادر التمويل ، وخاصة فى توفير الخامات والأدوات . وفى ضوء التوجيهات الجديدة للخطة يمكن أن نتأكد أن كل حرفى تقليدى أصيل يعنى عناية واضحة بجانب حرفته ، وينال فى ذات الوقت الخدمات اللازمة للانتاج بالاضافة الى توفير الضمان الاجتماعى له .

وهذه النوعية من المنشآت الانتاجية للحرفيين تعتبر كمراكز الابداع الشعبى ، وغالبا ما يكون فيها الانتاج يدوى ويحمل خصائصه الجمالية الأصيلة . ومن هنا فإن عنصر الاثارة الابداعية الحاملة لكل التاريخ الحرفى للمهنة أمر وارد ومؤكد فى المنتج النهائى ، وعلى ذلك تصبغ انتاجات هذه المنشآت الانتاجية كنوعية أصيلة، القاعدة الصلبة التى يتحقق عليها أهداف المستوى الثانى للخطة العامة ، كما تدل على فعاليتها حيث سيتم بالضرورة التواصل الابداعى بين المستويين الأول والثانى وذلك خلال برامج التطبيق والتدريب . وبين جيل تقليدى وجيل معاصر . بناء على الاحتكاك والتعلم ونقل الخبرة والمعرفة ، والأهم فرض الذوق الجمالى الشعبى ، وهى عناصر فى مجملها بمثابة التمويل الابداعى الدائم أو بنك الابداع .



## ١. عناصر التبادل الثقافي على المستوى الأول



### نقل المأثورات من الداخل

#### ثانياً : المستوى الثانى :

المصرية عند الأفراد • وفى اتجاه ملاحق لاجابية هذا المشروع ، نرى ضرورة ربط الانتاج المعاصر بتنمية البيئة فى بعض المجتمعات التقليدية ، وخصوصاً فى البيئات التى يصعب فيها بناء مجمعات صناعية ضخمة لأسباب فنية عديدة ، كسيولة والسلوم وبعض البيئات الأخرى فى الواحات المصرية •

وعلى ذلك يصبح وجود مثل هذه المنشآت الحرفية الانتاجية الشاملة ، تعويضاً عن ذلك فى تنمية مثل تلك المجتمعات اقتصادياً وتعليمياً وبالتالى ثقافياً • الى جانب تواجد نوعيات جديدة من الانتاج والعمل •

وفى ذات المعنى يمكن بالمستويين أن نحقق عملية الاقتران بين الثقافتين ، والتى سبق وأن أشرت اليها وإلى أهميتها • لأنها ستعود على الانتاج الحرفى الجديد بالفائدة العظيمة • وخاصة فى الصناعات اليدوية المختلفة والصناعات الريفية التقليدية • وأشغال البيئة المختلفة ، الى جانب امكانية تخصيص بعض هذه

وهو يمثل الجانب التكنولوجى المعاصر ، ويعود الى التصور فى كيفية اعداد أجيال جديدة من الحرفيين فى تخصصات عديدة ، وعلى مستوى عال من التدريب والحصيلة العالية من المعارف فى التقنية الحرفية • وذلك ببناء المنشأة الحرفية الانتاجية الشاملة ، كمدرسة تعليمية ، كورشة تدريبية ، وكمصنع انتاجى لنوعية ثقافية ابداعية متطورة تحمل فى طياتها الطابع الشعبى والذوق المصرى الخالص • وذلك بتوظيف امكانيات العصر التكنولوجية ضمانة للانتاج الوفير وتوزيعه وانتشاره بالسعر المناسب ( سأطرح مفهوم السعر المناسب وارتباطه بالظاهرة الثقافية وبنائها ، عندما أتعرض بالدراسة للانتاج الحرفى المعاصر فى مصر ) •

يقودنا المستوى الثانى الى بلورة مفهوم الترويجية على المأثورات الشعبية لتعميق الأصالة واثارة الابداع وتأكيد الشخصية الجمالية



المنشآت لانتاج الأعشاب الطبية فى الطب الشعبى وأدواتها التقليدية فى أشكال انتاجية جميلة لبعض البيئات التى تشتهر فيها هذه النوعية .

١ - دراسة امكانية ربط الحرفة الجديدة بكافة الخدمات الأخرى فى البيئة مع توافر الخامات اللازمة للانتاج .

ولا يفوتنا فى هذا أن نشير الى مرونة هذا المستوى الثانى حيث ستمكن جماعة التخطيط من « زرع » نوعية حرفية جديدة أو عدد منها وانباتها فى بيئة لم تكن واردة بها من قبل ، ولم تكن بها أصول حرفية ابداعية دالة عليها ، الى جانب ما ستضيفه الى هذه البيئة من نوعية جديدة من العمال والعمل . ويتطلب تحقيق ذلك : -

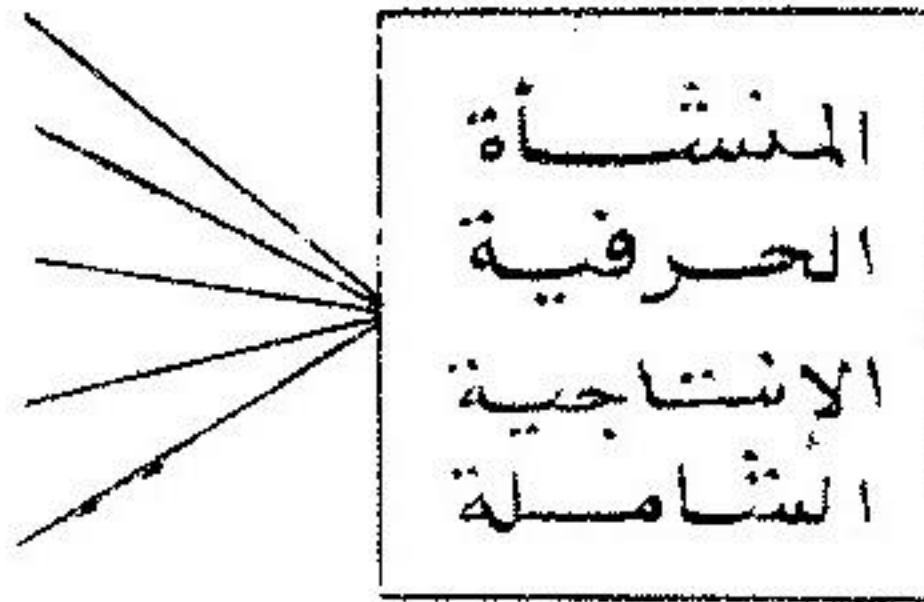
٢ - المشاركة الاجتماعية للبيئة فى تمويل المشروع ، ودراسة امكانيات التمويل الدائم ومصادره المرتبطة بتحقيق الانتاج واستمراره .

٣ - دراسة امكانيات التدريب النظرى والعملى للقوى الحرفية الجديدة مع دراسة الامكانيات البشرية فى البيئة المختارة والتى يقع عليها عبأ التنفيذ .

## ٢- عناصر التبادل الثقافى على المستوى الثانى

### الخصائص الإنتاجية المعاصرة

الكمالات  
برامج مبرمجة  
تصميمات معاصرة  
خامات مستحدثة  
قدرة تخطيطية ووظائف تقنية جديدة



### الحرفى المعاصر

تدريب عملى  
ثقافة معاصرة  
خدمات تكنولوجية  
قدرة على التجديد  
قدرة على الإبداع والابتكار

## تبادل الخبرة من الخارج

ذلك لأنه اذا كان للحرف التقليدية طرق وقواعد وأساليب عامة للتدريب ، الى جانب أن لكل حرفة تفريعات وتكيفات خاصة بها فى كافة مراحل التشكيل وجوانبه ومجالات توظيف الحامة . فأنه بالضرورة للانتاج الحرفى المعاصر بأدواته الحديثة من وسائل التدريب الشاقة ما يعتبر ركنا أساسيا للنهوض به وضرورة حيوية لاعداد الحرفى المعاصر المتفهم للعناصر التكنولوجية .

## التصور النهجى لخطط التدريب للحرف التقليدية المعاصرة : -

التدريب هو الوسيلة العملية لوضع الفرد المهنى فى شخصية حرفية مدربة معاصرة . تكون لديها القدرة على التغيير والتقدم ، وقدرة على توظيف الامكانيات والموارد والخامات توظيفا سليما مع تطبيق واع للفلسفة العملية للهدف البعيد لهذه المشروعات الانتاجية الابداعية .



ذلك لأن التدريب على الوسائل التكنولوجية المعاصرة في الانتاج يقتضى أولا : استشارة الذين يعينهم التخصص في هذه المجالات الانتاجية .  
وثانيا : يجعلهم على درجة متفهمـة تماما وفي حالة متناسقة مع أهداف التغير ومعايشـتهم لأبعاد الثقافة الجديدة ليقتربوا من خصائصها وطرق نتائجها الآلية ، ليتعرفوا على الآلة ودورها وتعقيداتها وأمكانياتها المختلفة .

ولا شك أن الخلفية التاريخية في مناهج المعارف النظرية ، يمكن أن تنعكس بتأثيرها على وسائل التدريب لتكون أداة اضافية جمالية مستمرة على الانتاج النمطي الآلى - حيث تبدأ أهميتها عند تصميم الشكل المبدئى للمنتج الجديد . وفى هذا تعود أهمية وضع خطة منهجية للتعليم عن طريق اكتساب المعارف الجديدة فى مختلف التخصصات المرتبطة بالمنهجية تعين الحرفى على مواجهة المواقف المختلفة التى تصادفه فى مراحل الانتاج المتنوعة .

وتنظيم وسائل التدريب نظريا وعمليا .  
تعطى للحرفى قدرا من حرية الانتخاب المهنى ، وبه سيتخصص بعدها فى المجال الذى يجد نفسه فيه مستقبلا ، وتعاونه فى ذات الوقت على الاقتراب من الحرف الأخرى والاستفادة ببعض معطياتها فى حرفته كنقل بعض الزخارف الشعبية أو نقل بعض الرسومات التشخيصية ( شكل ٦ ) إحدى الزخارف المشكلة على سطح خشبى والمستخدمـة فى تحلية إحدى بوابات مبنى قروى بمنطقة الفيوم ) .

### تطور الظواهر الثقافية كرد فعل لتطبيق البعد الاقتصادى .

ان تطور الظواهر الثقافية فى عصرنا هذا يعود فى الأصول الى التطورات الاقتصادية . باعتبار أن العلاقة بينهما فى الوقت الحالى علاقة متوازنة تتأثر بها الثقافة تأثرا عظيما و - مع تطورها تشكل معان ثقافية جديدة . ولكى

يتحقق نوع من التوازن بينهما يجب اتباع فيما يتبع ، الأساليب الآتية : -

١ - التوازي فى الكم المعطى من الدراسات النظرية والتدريبات الحرفية على مختلف مراكز الثقل التطبيقى ، من حيث كم المواد النظرية العامة والمتخصصة المنتقاة بدقة شديدة .

٢ - احتواء المناهج النظرية على مواد اجتماعية وتاريخية ونفسية واقتصادية وجمالية الى جانب المواد الخاصة بتعريف الآلة وتكنولوجيايتها ، وأيضا الخامة وعناصرها .

٣ - من حيث الوقت المخصص للتدريبات الحرفية العملية فى المنشأة الانتاجية الحرفية الشاملة . ولأهميته يمكن أن يزداد الوقت التدريبى على حساب المواد النظرية مع تقدم البرنامج التعليمى الشامل لاعداد الحرفى المدرب .

ونخلص من ذلك أن تطور الظواهر الثقافية بصفة عامة راجع الى تكامل العناصر المحيطة بها والى معاشيتها للظواهر التكنولوجية المعاصرة دون أن يكون بينهما فواصل تعوق تطورها .

كما أن امكانية زرع حرفة أو عدد من الحرف فى بيئة لها مجتمعها التقليدى والجغرافى . ستجعل من المجتمع الحرفى الجديد - مع الوقت - جزءا منها . توحد بينهم جميعا نظم معينة ، ومصالح وأهداف مشتركة ، مما يوحد نظراتهم الى المستقبل ( ويصا واصف وبيئة الحرائية ) . ويعود هذا الفعل الى النشاط الحرفى التنموى الجديد الذى يساعد أفراد المجتمع على التفاعل مع بعضهم بأساليب تقليدية ومعاصرة وبمصالح اقتصادية مشتركة .

بعد ذلك اتجهنا الى ايضاح أهمية التدريب وأساليبه المنهجية فى اعداد الحرفيين القادرين على الابتكار وعلى الابداع وعلى الأداء الحرفى باستخدام الآلات والتطوير الثقافى كظاهرة موحدة .



## دور وزارة التعليم في مجال تحديث الحرف التقليدية :

أدى التقدم التكنولوجي للكثير من الأعمال الانتاجية الحديثة وتعقد أدواته بالإضافة الى الاختراعات المستمرة في مجالات الكمبيوتر والحاسبات الآلية الى اطالة فترة التعليم والتدريب بالنسبة لاعداد الحرفيين المدربين لعدد من الحرف الصناعية والانشائية . كما أدى ذلك كله الى أن أقامت بعض المؤسسات الصناعية والانشائية المدارس التدريبية التابعة لها لتوفير تلك الأيدي المدربة اللازمة لتشغيل أعمالها وفقا للأسلوب المعاصر .

وفي مجال تحديث الحرف التقليدية وانتاجها يأتي دور وزارة التعليم رئيسيا ومحوريا في نجاح خطة تنميتها ، اذ من الضرورة أن تهتم الوزارة بانشاء المدارس الفنية الابداعية المتوسطة التي تخضع في مجال التعليم لمراحل دراسية مختلفة ونظام سننى مختلف عن بقية المدارس المتوسطة الأخرى نظرا لطبيعة الدراسة وتخصصها والتي تبنى على التعليم الجمالى والابداعى والانتاجى ، أى على الجانب الفنى من الثقافة العامة .

وتعتبر هذه النوعية من المدارس والتي تنمقر اليها الحركة التعليمية والثقافية افتقارا شديدا ، مرحلة انتقالية يقضى فيها الطلاب مراحل التعلم والتدريب والممارسة مع نمو المعارف ، وحرية الأداء والتعبير ، لينتقلوا بعدها الى المنشآت الانتاجية الحرفية الشاملة .

**والواقع أن هذه المدارس وانتشارها في البيئات المختلفة ، سيكون من أهدافها اعداد فنان المستقبل القادر على الانتقال من التربية التقليدية المعاصرة ، وذلك بما سيقدم اليه من مناهج متطورة وبالتدرج المناسب . ويكون من أهدافها تعريف الطالب بالتاريخ الجمالى المصرى وبالتاريخ الحرفى المصرى والتاريخ الثقافى العام . وهكذا تحقق الدراسة المواءمة**

بين الجذور والفروع ، وبين الماضى والحاضر ، والتكيف مع ما هو مقصور على المستقبل . وقطعا الى جانب الوظيفة الأساسية لها وهى تدريب الصبية على التفكير الابتكارى وعلى ترسيخ حب العمل فى وجدانهم ، بالإضافة الى تنمية قدراتهم الابداعية والانتاجية .

ومن أمثلة تلك المدارس المتخصصة فى مجال الفنون والتي تحتاج الى انتشارها على رقعة مصر الجغرافية والبيئية بدلا من المدارس التجارية والتعاونية المتوسطة وهى : -

- المدرسة الفنية الابداعية الشاملة .
- المدرسة الفنية الابداعية الموسيقية .
- المدرسة الفنية الابداعية للفنون الجميلة .
- المدرسة الفنية الابداعية التطبيقية .

وبهذه المدارس يمكن أن نعد للحركة الثقافية المستقبلية أجيالا من الفنانين المدربين منذ نعومة أظفارهم وهى المرحلة السننية القابلة للتشكل والتعلم والتدريب . وهذه الأجيال لا شك ستدفع بالحركة الثقافية كلها الى التطور والى الترقى . كما ستعمل دوما على بلورة معنى الاستلهام من الماثورات فى فنون المستقبل فى اطار جديد وحديث يعيش عصره والعصور القادمة .

## دور الثقافة الجماهيرية فى مجال تحديث الفنون التقليدية

يجب أن نؤكد على أن الثقافة الجماهيرية بانتشارها الواسع وتأثيرها الكبير - اذا اضطلعت بمهامها - لها تأثيرها القوى على تدعيم الفكر الابتكارى والابداعى عند الانسان المصرى . ولها تأثيرها الواضح على تأكيد الشخصية المصرية فى نمو الذوق الفنى الصافى . لذلك فدورها الهام والموكل بها لن يتحقق الا اذا وضح « المعنى » العملى من وجودها .

والمهمة الأدائية لهذا الجهاز الخطير فى رسالته والمنعكسة من معنى وجوده ليست بالطبع مهمة نقل أعمال انتاجية ثقافية جاهزة تستخرج من منتجات ثقافة العاصمة ، وانما هى



فى الحقيقة ثقافة التعبير عن البيئة وعن مجتمعها ومن ابداعات روادها • حتى تكون لنفسها ظاهرة ثقافية صحيحة سليمة ، تؤثر بدورها على الظواهر الأخرى وتتكامل معها ، لتبقى بعدها روافد الثقافة الجماهيرية على ما يجب أن تكون •

ولما كانت الثقافة البيئية مرتبطة كل الارتباط بالثقافة القومية ، وبالتالي بثقافة وسائل الاتصال المرئية والمسموعة والمقروءة ، كان دور الثقافة الجماهيرية بروافدها البيئية يمثل مهمة صعبة • حيث يتعين عليها أن تجمع كل هذه الاتجاهات وتصهرها عندياتها ، ثم تعيد تنسيقها وبلورتها وصياغتها ثم دراستها وتحديد مساحتها فى ثقافتها • ولتقدمها بعد ذلك للحاضر ثقافة جماهيرية قادرة على أن توفر للمواطن البيئى التوازن مع عصره ولتغنى الثقافة القومية وتمنحها هويتها • ومن هذا الموقف تأتى خطورة هذا الجهاز الثقافى •

ولذلك يفترض فيمن يقوم أو يتصدى لهذا العمل أن يكون ملما بمفردات تكوين الثقافة وكيفيةها ، وأن يكون واعيا بتيار الحضارة الحديثة وبطبيعة الأرض التى يعمل عليها وفيها وبداية ، فإن هذا الأمر الأخير يمكن أن نشير اليه بأنه من الخطورة أن تعمل أجهزة تعنى بأمور الثقافة الجماهيرية ، التى هى ثقافة الناس دون أن يكون لديها المركز المتخصص فى بحوث هذه الثقافة الجماهيرية ، ومدى احتياج الناس الى مفرداتها والى خدماتها ونوعيتها وتحديد جرعاتها ومساحتها • وأهمية هذا المركز راجع الى أن مثل هذا الجهاز وروافده يعملان فى بيئات مختلفة فى قيمها الاجتماعية وفى لهجاتها

وثقافتها وفى نشاطها العملى والمهنى • وبالتالى فإن مجمل بحوثها الميدانية تكون معاونة على تحقيق خدمة ثقافية أفضل من خلال اعتماد برامجها التنفيذية والتخطيطية والتصور لهما بالشكل الإيجابى •

ودور هذا الجهاز بالتحديد فى تحديث الفنون التقليدية هو حماية روادها من المبدعين لتقديم كافة التجارب الأخرى المحلية والخارجية بصور متنوعة وبأدوات فنية مختلفة • مع فتح مجالات انتاجية محدودة مع توفير الامكانيات اللازمة لتشغيلها بصورة فنية وجمالية متحررة من القيود المتبعة فى المنشآت الأخرى • لأن بنوعية هذا الانتاج يمكن أن تصبح الحركة الحديثة أغنى وأقوى •

ويتم ذلك من خلال هذه المحاور •

١ - التخطيط الطبيعى •

٢ - التخطيط الثقافى •

٣ - التخطيط الادارى •

٤ - التخطيط للتحويل من الخدمة المنقولة الى الخدمة الابداعية •

أن هذا التكامل فى نوعية الخطط يعنى بالقيم التشكيلية فى أعمالها أكثر من المسائل الانتاجية ذات الطابع الصناعى ، أى أن هذا العمل يمكن أن يكون مصدرا تصميميا لكثير من المنتجات الحرفية والبيئية •

وبعد •• فإن الأدوار الأخرى للهيئات المعنية الباقية فى هذه الدراسة سأتعرض لها فى موضوعنا عن الفنون التقليدية المصرية المعاصرة وأثر الثقافة التكنولوجية عليها •



حكاية

البردى

والسحر

بقلم: أحمد صليحة

فى خريف عام ١٩٧٣ ظهرت فى سوق الآثار فى باريس بردية رثة تحوى بضع تعاويذ من كتاب الخروج الى نور النهار المعروف باسم « كتاب الموتى » ، وكان متنها مكتوبا بالخط الهيراطيقى الذى استخدم بكثرة فى الكتابات الدينية والجنائزية فى العصور المتأخرة ، ولم يكن فى هذا ما يشير شهية الباحث ، حتى وان قيل انها جاءت من جبانة طيبة القديمة ، فالمتاحف تعج بهتل هذا النوع من البرديات الدينية . بيد أن الخبراء لاحظوا وجود نص آخر على ظهر البردية ذى طبيعة روائية أو تاريخية ، وقد سارع معهد البرديات التابع لجامعة السربون الى فحصها واستدعى خبير البرديات النمساوى د . فيكلمان لترميمها ، واستطاع العلماء تحديد تاريخها اعتمادا على اسلوبها الخطى ، فأرجعوها الى القرن الخامس أو السادس الميلادى ، أى الى عصر الأسرة السادسة والعشرين وبداية الاحتلال الفارسى الأول .

لم يكن ورق البردى الذى اشتهرت به مصر القديمة متاحا للعامة ويبدو أن صناعته كانت تخضع لاحتكار ملكى ، ومنه اسمه ( بابرو ) أى ذلك الذى يخص الملك ، لذا اعتاد الكتاب على شراء البردى القديم وغسله للكتابة على سطحه المصقول أو استغلال ظهره ، اذ كانت البردية تصنع من طبقتين متقاطعتين من شرائح ساق النبات ، وكان الكتاب يفضلون الكتابة على وجه البردية ذى الشرائح الأفقية حتى لا تتعثر فرشاة المداد فى الفواصل الرأسية على ظهرها ، وتطوى البردية من طرفها الأيسر ، حيث اعتاد المصريون على الكتابة من اليمين الى اليسار ، لذا كان الجزء الأيمن أكثر أجزائها عرضة للتلف ، ومن ثم نجد أن الكثير من بدايات النصوص المكتوبة على الوجه مفقود ، والعكس بالعكس مع النصوص المكتوبة على الظهر .



أسفر فخص ظهر البردية عن مفاجأة ، إذ تبين للعلماء أنها تحوى قصة ، تعد - إذا صدق تأريخهم - آخر الأعمال الأدبية المصرية قبل غزوة الاسكندر الأكبر التى نقلت مصر الى محيط الحضارة لهلينستية ، بيد أن الفجوات التى تملأ النص ، ولون خبرها الباهب جعلادراستها من الأمور الشاقة ، فلم ينته العمل فيها الا فى عام ١٩٨٥ (\*) .

والنص عبارة عن حكاية خيالية لا يعرف كاتبها ، ويرجح أنها مستقاة من الأدب الشعبى وربما تعود الى عصر الرعامسة ( الأسرتين التاسعة عشر والعشرين ) ، ولئن صح هذا الرأى ، الا أن النص الحالى يصعب اعتباره مجرد تدوين لنص شفهي رغم أن لغته تقترب من لغة العامة ، بل يبدو أن الكاتب قد استغل الحكاية المتواترة لانتقاد الأوضاع الاجتماعية والسياسية المتردية آنذاك كما سيتضح فيما بعد .

**ويمكن تقسيم النص الى حكايتين مدمجتين ، الأولى تمهد للثانية فنرى فى القسم الأول ملكا يصاب بمرض عضال فيسعى الى ارسال ساحر شاب الى عالم الموتى ليطلب له البقاء من اله يدعو به العظيم الحى ، ربما كان أوزيريس ، رب البعث والخلود ، ويمنيه بالخير العميم ويتعهد بحماية زوجته ورعاية ولده ، ويضحى الفتى بحياته ويظفر الفرعون بفسحة الأجل ، ويحنث الفرعون بوعدته فيقتل ولده ويغتصب زوجته بتحريض من سحرته ، فينتقم منهم الساحر ويسلط عليهم كائنا سحرىا من الطين ، وهنا تبدأ الحكاية الثانية حيث يغضب الاله لتصرف الساحر الذى تجرأ على الاتصال بعالم الأحياء دون اذنه ، ويسعى الساحر الى الفكك من عالم الموتى والعودة الى الأرض ، ولكن النص مهشم بحيث يتعذر علينا تتبع الأحداث .**

ورغم أن بطل القصة ساحر ويدور شطر كبير من أحداثها فى عالم الموتى ، الا أن المغزى الأخلاقى والأبعاد الاجتماعية والسياسية تطفى على أحداثها بحيث تكاد تخلو من الخوارق المألوفة فى هذا النوع من القصص ، بل وسيلاحظ القارئ أن الكاتب أغفل عن عمد تفاصيل رحلة الساحر الى عالم الموتى التى يقطعها المتوفى عبر دروب مظلمة تعج بكائنات أسطورية ويقوم على حراسة بوابتها طائفة من الجان لها أسماء مفزعة مثل « مهشم العظام » « وآكل النار » حتى لا يشتم انتباه القارئ عن الطبيعة النقدية للقصة .

---

★ نشر المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة البردية كاملة فى :

George Posner, Le papyrus vandier, le Caire, 1985.

وقد سبقتها محاولة العالم الفرنسى فاندية الذى تنسب اليه البردية وظهرت فى :

Annales du College de France 78, 541-547.

والكاتب يعتمد هنا اعتمادا رئيسيا على دراسة بوزنر وعلى محاضرات غير

منشورة للدكتورة فايژه هيكل أستاذ الآثار فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة .



## نص القصة :

فى عصر ملك مصر العليا والسفلى «سأسوبك»  
- عاش وصبح وسلم (١) - عاش كاتب اسمه  
الساحر «موى رع» وكان شابا وكاتبا مجيدا  
مما جعل السحرة يهملون ذكره للفرعون -  
(ع.ص.س) - (وذكر) مهارته ككاتب ذلك  
انه كان سيقصصهم عن خدمته ويستعمله هو .

وكان الفرعون - (ع.ص.س) - حريصا  
على تناول وجبة فى الليل لان عين الفرعون -  
(ع.ص.س) كانت كبيرة جدا (٢) : وذات ليلة  
ترك الفرعون - (ع.ص.س) - طعام عشائه  
المعتاد (٣) ، (لان) الطعام كان له طعم الطين  
أما الجعة فكان لها طعم الماء فى فمه ، وتوقفت  
عين أعداء الفرعون (٤) (ع.ص.س) ولم ينم  
وتهدلت عليه ثيابه وبات كرجل خرج من نهر(٥)

استدعى (الفرعون) سحرته أجمعين ووصف  
لهم الفرعون - (ع.ص.س) - الحالة التى  
ألمت به فاج السحرة بالصراخ وقالوا له :  
«أى ربنا العظيم ، هذه الحالة التى ألمت بأعداء  
الفرعون كانت قد أصابت «جد - كا - رع (٦)»  
وفتح سحرته كتبهم ، فوجدوا أن حياته ستنتهى  
فى سبعة أيام ، اذ لم يكن ثم من يعرف اسم  
ساحره (٧) الذى كان سيقدر على أن يطلب له  
البقاء وكان أن أخذ أعداء الفرعون فى الوهن  
والضعف ، وقال لسحرته : «هل سبق أن أهنت  
أحدكم .. حتى تتركونى أهلك أمامكم دون أن  
تطلبوا الى البقاء» جاش السحرة بالبكاء وقالوا :  
«ربنا العظيم ، بحياة وجهك (٨) ، ليس منا من  
يستطيع أن يطلب البقاء للفرعون - (ع.ص.س) -  
(لكن) «موى رع» يستطيع أن يطلب البقاء  
للفرعون (ع.ص.س) استدعى الفرعون -  
موى رع فصعد الى حضرة الفرعون - (ع.ص.س)  
وقال الفرعون - صادق الصوت (٩) لموى رع :  
(ليلقاك رع خير لقاء ، بحياتك اطلب الى البقاء»  
سال الدمع من عين موى رع وقال للفرعون -  
(ع.ص.س) - «ربى العظيم ، اننى  
أستطيع أن أطلب البقاء للفرعون - (ع.ص.س) -  
بيد أننى أنا سأموت » .

قال الفرعون - صادق الصوت - بحياته  
(رع) سأغلق عليك النعم ، وسأقوم .. لولدك  
الصغير ، وسأعمل على أن يرتقى لمكانتك ، وسأثنى  
عليك فى المعابد كلها ، وسأعمل على خلود أثرك  
فى هليوبوليس (١٠) وسأعمل على أن تخرج  
الأرض قاطبة تبكيك ، وسأحرص على أن تقدم  
لك الزهور (١١) وسأعمل على بقاء ذكرك (١٢)  
الى أبد الأبدى ، ولن اجعل اسمك يفنى فى  
المعابد » .

تدبر موى رع الأمر وبكى فانهمر دمه أنهارا  
حتى غشى عليه ، ثم قال : «ربى العظيم» ما أشبه  
حالى بحال المحنط الذى لا يدعوه المرء حتى يوم  
بعينه (١٢) ، هاك أنا قد استدعيت قبل سبعة  
أيام من موتى ، فلم أحظ برؤية عطف الفرعون -  
(ع.ص.س) حتى الموت ، رغم اننى مازلت  
شابا » .

قال الفرعون «لموى رع» : «بحياته  
(رع) سأجعلك تعرف أنك ستحيا ولن تموت  
.. فأنت ستجعلنى أحيا ، فهل ستموت أنت ،  
وأجابه موى رع : «ربى العظيم ، لم يحدث قط  
أن طلب امرؤ البقاء لآخر ولم يموت (١٣) ثم قال ،  
ربى العظيم ، الواقع أنك أنت الذى ستجعلنى  
أموت ، فهل يستجيب الفرعون - (ع.ص.س)  
لما أقوله له ؟ » .

قال له الفرعون - (ع.ص.س) - «بحياته  
(رع) قل لى ماتشاء وسأنفذه » .

قال له موى رع : «اقسم لى أمام بتاح وقل :  
لن أسمح بأن تخرج زوجتك «حنوت - نفرت»  
من منزلها وسأنهر أى نبيل ينظر لها ..  
كما لو كانت زوجتى الملكة .. ولن أسمح أن يلحق  
بها حيف ماحييت ، ولن أجعل أى نبيل يأتى  
الى دارك ، ولن أنظر لها أنا نفسى .. واذا رأى  
أعداء الفرعون جمالها فانه سيحنت بقسمه ..

استمع الفرعون - (ع.ص.س) - للكلمات  
التي تفوه بها «موى رع» ، وقال له الفرعون -  
(ع.ص.س) «هل ترغب فى شئ آخر ، قل  
وسأفعله» قال «موى رع» للفرعون :



« السحرة الذين تأمروا ضدى حتى ألقى حتفى :  
هل تسمح بأن ترسل أولادهم الذين أنجبوهم  
معى ، أى سيدى العظيم بحياة وجهك لاتدع  
أيا منهم ، فالذى سيرسلهم للموت ما اقترفوه بعد  
الفعلة السيئة التى ارتكبوها ٠٠ فهم لم يخبروا  
الفرعون - (ع٠ص٠س) - ببراعته ككاتب الى  
اليوم الذى كان بوسعه أن يصنع لى شيئاً -  
هاكم انهم لم يعرفوه بى الا فى اليوم الذى  
سأموت فيه ٠

قال الفرعون - (ع٠ص٠س) - لمرى رع :  
« فداؤك هؤلاء » ، بحياة « رع - حور - أختى »  
« انك ستبعث من جديد » ٠

عاد الساحر مرى - رع الى منزله وحلق -  
شعره وارتنى ثوبا من الكتان الفاخر ، واتخذ  
الهيئة ( المطلوبة ) لتقديم الضراعة للاله رع ،  
وذهب الى بيت الفرعون - (ع٠ص٠س) -  
وحدث أن كان الفرعون ٠٠ وقال للفرعون -  
(ع٠ص٠س) - « ربه العظيم ، هل من الممكن  
أن يذهب الفرعون - (ع٠ص٠س) - الى  
هليوبوليس ليؤدى ما أعرف ٠٠ الطريق الذى  
سأذهب منه الى الدات (١٤) (عالم الموتى )

قدم الفرعون القرايين من أجله من ممفيس الى  
بحيرة (١٥) ٠٠ وأدى الفرعون الشعائر أمامه  
( مرى - رع ) أكثر مما كان سيؤديها أمام الاله  
العظيم الحى ، ثم نظر الفرعون - (ع٠ص٠س) -  
الى سحرته ووبخهم ٠٠ الرجل الصالح ضد رجل  
السوء (١٦) ثم انطلق الفرعون - عاش وصح  
وسلم - الى هليوبوليس عبر طريق الاله رع  
وحرق قربانا ٠

( تلى ذلك بضع سطور مهشمة تصعب ترجمتها ،  
ويبدو أنها تسجل حديثا بين الفرعون « مرى -  
رع » الذى يطلب منه أن يرسل معه الى عالم الموتى  
أطفال السحرة وربما ذويهم ٠

ويدور حوار غامض بين مرى - رع والفرعون ،  
حول البعث ، فيؤكد الفرعون « لمرى - رع »  
أنه سيبعث من جديد ، بينما يستسلم « مرى -  
رع » لقدره وتعلن انه لا مفر من موته ويطلب  
منه أن يمنحه تمثال البقرة المقدسة « حتحور » (

ويقول : ان « حتحور » (١٧) ربة الغرب هى التى  
تجعل المرء يرحل الى الغرب ٠٠ وهى التى تبت  
فى الأمور أمام الاله العظيم الحى ، فهل تسمح  
أيها الفرعون - (ع٠ص٠س) أن آخذ تمثال  
حتحور البحيرة الحمراء بحيث اصطحبه معى الى  
الدار الآخرة ( الدات ) ، فاذا مت سأتركه هناك ،  
واذا حييت سأعود به الى الأرض معى ٠ وأجابه  
الفرعون - (ع٠ص٠س) « أى شئ تحب ،  
أى شئ تحب أفعله » ٠

قال القائد « مرى - رع » للفرعون (ع٠ص٠س):  
« سأرحل لأقدم ضراعاتك للاله العظيم الحى  
لتبقى بعيدا عنى ، ولا تنظر الى حتى أرحل ٠  
ليت الاله رع يصغى لصلواته ( الفرعون )  
ويجعلنى معك من جديد » ٠

رحل القائد « مرى - رع » الى الدات حيث  
التقى بحتحور ربة الغرب ، وقالت له « مرحبا  
بالقائد » « مرى - رع » ، ما الأمر أيها القائد  
مرى - رع ، لقد أتيت لتطلب البقاء للفرعون  
« والفناء » لأعدائه ، ثم قالت حتحور للقائد  
« مرى - رع » سأعمل على أن تمثل أمام الاله  
العظيم الحى ، فقال لها : اجعلينى أمثل فى حضرة  
الاله العظيم الحى ٠

اصطحبت حتحور القائد مرى - رع وجعلته  
يمثل أمام ( الاله العظيم الحى ) ، فقال الاله  
العظيم الحى « خبرنى عن حالة المعابد ٠٠ »  
فأجابه « مرى - رع » : « المعابد مزدهرة ازدهارا  
وثرواتها ٠٠ والمعابد تضى الأرض ٠٠ »

عندئذ سأل الاله العظيم الحى مرى رع  
« خبرنى بحالة ٠٠ الأرامل (١٨) قال القائد ،  
« مرى - رع » لاله العظيم الحى : ( تلى ذلك  
بضع سطور مهشمة يصف فيها « مرى - رع »  
الشقاء الذى تعاني منه البلاد وبؤس الفقراء  
الذين يجأرون بالشكاية ، ورغم هذا يتضرع للاله  
أن يمد فى حياة الفرعون ) ٠

عندئذ قال الاله العظيم الحى ، « أمد حياة  
الفرعون (ع٠ص٠س) ٢٥ عاما » ( يتضرع  
« مرى - رع » للاله أن يمد أكثر فى حياة الفرعون



فيزيدها الى مائة عام بدءا من ذلك اليوم ) عندئذ تحدث القائد « مري - رع » في حضرة الاله العظيم الحى : « ربي العظيم : هل أستطيع العودة وأصعد الى أعلى ( أى أعود الى الدنيا ) .

( يابى الاله أن يعود « مري - رع » للدنيا ، فيستسلم لمصيره ، وذات يوم يعلم أن حتحور تستعد للنزول للأرض للاحتفال بأحد أعيادها ، فأسرع للقائها ورجاها اذا صعدت للدنيا فى عيدها لتناول القربان أن تسأل عن حالة زوجته وابنه ، أو أن تشفع له لدى الاله العظيم ليسمح له بالذهاب معها بيد أن الاله يرفض ، فتذهب حتحور وحدها ) .

**صعدت حتحور الى الأرض والتقت بأهلها ثم عادت الى العالم السفلى ، والتقت بالاله العظيم الحى ثم بالقائد « مري - رع » وقالت « أيها القائد « مري - رع » عسى أن يلقاك أهل « الدات » خير لقاء ، سأخبرك . . . » ( سألتها مري - رع ) « خبرينى بحالة منزلى » ( قالت حتحور ) : لقد اغتصب الفرعون ( ع. ص. س ) امرأتك ، وجعلها زوجته الملكية العظمى ( ١٩ ) واغتصب منزلك ، ومنحه لأول . . . ثم قتل ولدك ، بكى القائد مري - رع بكاء مرا ، وقال لحتحور : خبرينى من حرصه على اقتراف ذلك : سلبه منزلى واغتصابه امرأتى وقتله ولدى . فأجابته حتحور : « انهم السحرة الذين زينوا له هذا .**

( سطور مهشمة نعرف من بقاياها أن « مري - رع » ازمع الانتقام ، فتناول حفته من الطين وشكل منها رجلا من الطين وأمره بالصعود الى عالم الأحياء بعد أن زوده بقوة سحرية ويذهب

رجل الطين الى الفرعون فى قصره ويأمره فى غلظة باهلاك السحرة ) .

**قال رجل الطين للفرعون ( ع. ص. س ) :**

ابعث بسحرتك الى الفرن القائم أمام « موت التى تحمل أخاها » ( ٢٠ ) فى هليوبوليس ( أصاب الاضطراب الفرعون ، بيد أنه لم يجد مناصا من الانصياع لأمر رجل الطين السحري فأمر بالقبض على السحرة ) .

ثم أخرجهم من سجنهم وأرسلهم الى هليوبوليس ثم خرج معهم الى هليوبوليس حيث أمر باعدامهم ، فأرسلهم الى المحرقة القائمة أمام « موت التى تحمل أخاها » فى هليوبوليس . . . ثم عاد الفرعون الى قصره . . . وقفل رجل الطين عائدا للموضع الذى كان فيه القائد « مري - رع » وأخبره بما كان من أمره ، وأعطاه باقة من الأزهار ، . . . وتأثر القائد « مري - رع » مثل رجل صعد الى الأرض وعاد الى منزله ( ٢١ ) وقدم القائد « مري - رع » الباقة التى حملها رجل الطين الى الاله العظيم الحى ، فسأل الاله العظيم الحى القائد « مري - رع » « هل صعدت الى عالم الأحياء ، فأجابه « مري - رع » « أى ربي العظيم ان دن ذهب الى الأرض هو رجل الطين ، الذى بعثت به ، فأحضره لك الباقة أمام الاله العظيم الحى » ( يبدو ان الاله قد غضب من تصرف « مري - رع » لكن حالة البردية السيئة لا تسمع لنا بتتبع أحداث القصة أكثر من هذا ) ولكن يبدو أن الساحر يعمل على الخروج من عالم الموتى ويبدو أن سعيه قد كمل بالنجاح فى نهاية المطاف .

### تعقيب على القصة

على النقيض من الصورة الجلييلة التى ترسمها الآثار والنصوص الرسمية للملكية الفرعونية ، تجيء شخصية الفرعون كاريكاتورية تبعث على السخرية المشوبة بالازدراء ، فهو يتسم بالجشع والجحود وهو ينصاع لغواية السحرة ولا يتورع عن أن يحنت بقسمة ولو كان برأس أرباب ممفيس الاله بتاح ، حتى تتحول عبارة صادق الصوت الى استهزاء صريح برياء الفرعون الذى يحمل اسم « سنا - سوبك » أى ابن سوبك وهو اله عبد فى صورة تمساح وكان ابنا « لنيت » ربة الحرب والقتال ولسنا نعرف ملكا بهذا الاسم ، مما يرجح اختياره كرمز للرياء والقسوة اللتين يجسدهما التمساح .



إن هيبة الملكية الفرعونية وسلطتها أخذتا في التدهور بعد وفاة رمسيس الثالث آخر الفراعنة العظام ، فتعاقب على العرش ملوك ضعاف ، وسرعان ما قفز إلى السلطة أحفاد المرتزقة الليبيين بما يشبه الانقلاب العسكرى ثم خضعت مصر لسلطان أسرة من النوبة واجتاحتها جحافل الآشوريين ، ثم كانت الأسرة السادسة والعشرين التى شهدت صراعا حضاريا وسياسيا بين القومية المصرية التى وجدت ملاذها فى العودة إلى القديم وأحياء تراثها الغابر وبين التأثيرات الأجنبية المتصاعدة والآتية من الشرق والشمال والتى أخذت تتسرب على نحو متزايد على يد المرتزقة والتجار الاغريق ، وقد أخذ هؤلاء يحلون محل الجنود المصريين بعد أن اطمأن اليهم ملوك الأسرة الذين ينحدرون من أصل ليبي ، فكان أن ثار المصريون وإطاح قائد الجيش أحمس أو أمازيس كما يعرف بحكم الفرعون « واح - ايب - رع » أو « ابريز » ، وكان أمازيس رجلا من عامة الشعب ميلا للمرح واللهو ، وسرعان ما خاب أمل المصريين إذ كان الحاكم الجديد من أشد المعجبين بالحضارة الاغريقية حتى أنه تزوج امرأة من بناتها ، وأغلق العطايا والهباء على المعابد اليونانية حتى سمي بمحب الهيلينيين .

كان اسم الساحر الشاب « مري - رع » أى محبوب رع اله الشمس الذى منه انحدرت الالهة ماعت ربة العدالة فى مصر القديمة ، وثمة قصة من عصر الأسرة التاسعة عشرة عثر عليها فى قرية لعمال الجبانة بالأقصر ، وبطلها يدعى بهذا الاسم ويحمل لقب القائد أو أمير الجيش الذى ينعت به « مري - رع » فى النصف الثانى من القصة . كما كان بوسعه هو الأكثر أن يتصل بالأرباب ويحدثهم فهل كان مري - رع بطلا لحكايات وسير شعبية لم يقدر لمعظمها أن يدون ، ولكن وجد فيها البسطاء تعبيرا عن احساسهم بالظلم الاجتماعى واستغلال الاغنياء للفقراء .

وشهد هذا العصر اضطرابات واضرابات عمالية متكررة نعرف طرفا من أخبارها من وثائق قرية دير المدينة بالأقصر وتعبير ضراعة موجهة للاله آمون عن وعى متزايد بالقهر وبتفشى الفساد فى أجهزة الادارة والقضاء فينأجى الفقير ربه قائلا :

« أى آمون ، لتصنع للوحيد فى المحكمة ، لمن هو فقير وليس بغنى ، فالمحكمة تسلبه الذهب والفضة لكتبتها . . لتضطلع آمون بمهام الوزير لينجو الفقير ولتبرأ ساحته ، عسى أن يتفوق الفقراء على الاغنياء ( من بردية انستاسى الثانية فى المتحف البريطانى ) ، ويعبر الكاتب عن تعاطفه مع البسطاء والضعفاء فيجعل بطله يقارن حالة بحال المحنط الذى يتجنبه الأحياء ويجبرونه على العيش فى عزلة بين الموتى ، فإذا جاءهم الموت تذكروه رسارعوا إلى دعوته كى يمنح ذويهم الحياة ولا يكف هؤلاء السحرة عن غيهم حتى بعد أن قبل « مري - رع » أن يضحي بحياته فى شهامة « أولاد البلد » فيوسوسون للملك كى يحنث بقسمه ويقتل ابن مخلصه ويغتصب زوجته وداره ، فلا يجد الساحر مناصا من أن يدرهم حتى يستقيم أمر البلاد ، ولعل الكاتب لم يجرؤ على الدعوة لاسقاط الفرعون ذاته .

والسحرة هنا يرمزون لرجال البلاط الذين يحيطون بالفرعون ويستأثرون بعطاياه ، ويحجبون عنه أهل العلم والفضيلة من أبناء الشعب ، وهم لا يكشفون له عن وجون عالم يفضلهم الا وهم متأكدون من هلاكه سواء نجح أم فشل فى علاج سيدهم .



يحمل « مري - رع » فى القسم الأول من النص لقب الساحر ، (حرى - تب ) الذى يعنى حرفيا الرئيس وهو اختصار للقب ( حرى - تب - خرى - حب ) أى رئيس حامى الكتاب أو المطلعين على الشعائر والتعاويذ التى تضمها الكتب المقدسة ، وهو من ألقاب الكهنوت القديمة ، ونرى صاحبه يشرف على أداء الطقوس الدينية أو الجنائزية ومن أهمها طقسة فتح الفم ، التى يعيد الساحر بها للموتى أو لتمثاله القدرة على استخدام حواسه وتناول الطعام والشراب ، أى يعيده للحياة .

ومن المثير أن يتجاهل النص تفاصيل رحلة ختخور الى الدنيا وعودتها الى الدات ، رغم انها كانت من المواضيع المحببة فى الأدب الدينى ، وكان من الممكن أن تكون دأدة لمغامرات مثيرة مع الكائنات الأسطورية التى تعمم الطريق الى العالم السفلى .

ويبدو أن الكاتب قد تأثر بالتصور الروحاني للحياة الآخرة الذى بدأ فى الظهور منذ الدولة الحديثة على الأقل ( القرن السادس عشر ق م ) والذى رأى فيها حياة روحية تخلو من كل متاع دنيوى كما نقول التعويذة ١٧٥ من كتاب الموتى على لسان آتوم الذى يخاطب روح المتوفى التى تشكو له الحرمان من الملذات الجسدية :

**« لقد وهبتك الضياء بدلا من الماء والهواء، والطهانة عوضا عن الخبز والجعة » .**

لذا يتأثر « مري - رع » بباقة الزهور التى أحضرها رجل الطين من الأرض ، فتذكره بوطنه وبآله ، ويضيق صدره بهذا اللون من الرهبانية ، ويتوق الى العودة الى الأرض ويغضب الاله حينما يقدم له « مري - رع » باقة الأزهار ، لأنه حاول الاتصال بعالم الأحياء ، فهذا الاتصال كفيل بجعل رعاياه من الموتى يبرمون بهذا اللون من الحياة .

ان الاله « العظيم الحى » يلعب دورا سلبيا فى القصة ، فهو لا يدري شيئا عن أحوال الدنيا ، ولا يبالي بالشقاء الذى يرزح تحته البشر ولا يغضب لحنث الفرعون بقسمه العظيم ، ولا يقتله لطفل رسوله ، والساحر لا ينتظر النصر من الاله بل يعتمد للانتقام من أعدائه بيديه ، والسحرة ، الذين هم صفوة الكهنوت ، هم الذين يحرضون الفرعون على أن ينقض عهده وألا يبر بقسمه بالاله بتاح رغم أنه من أرباب الخليفة الذين تمتعوا بشهرة على مدار القرون .

وربما يرى البعض أن سلبية الاله أمر يتفق مع كونه ربما للموتى لا يجوز له أن يتدخل فى أمور الدنيا ، كما قد يشير البعض الى نصوص عصور الاضطراب تحفل بمثل تلك الانتقادات لانهايمار القيم الخلقية واهمال الملوك لشئون رعاياهم ، بيد أن هذا النص يختلف عن غيره فى أمرين :

**الأول :** أن الاضطراب الذى ساد الحياة لم يكن مرجعه الى اهمال فى العبادات أو نقص فى خدمة الأرباب كما يتضح من اجابة الساحر ، والثانى : أن الملك لم يعد هو الوسيط بين عالم الأرباب وعالم الأحياء وهى النظرية التى تستند عليها الملكية المقدسة ، بل والديانة المصرية الرسمية ذاتها ، التى لم تخول لكائن أيا كان حق الاتصال بالمعبودات الا للفرعون ، ولم يكن الكهنة فى أدائهم للشعائر الا نوابا للفرعون ،



لذا لم تسجل جدران المعابد سوى صورة الفرعون وهو يؤدي جل طقوس الخدمة اليومية .

ان قصة الساحر والفرعون تمثل ارهاصة بتحول دينى وفكرى بعد أن تعرض مفهوم الملكية المقدسة لهزة ، فلقد رأى المصريون فى ملوئهم وسطاء يقومون بخدمة الأرباب ورعاية معابدهم فى مقابل أن يمنحوا مصر الحياة والأمن والرخاء ، ولقد قابض المصريون حرياتهم ورفعوا الفرعون فوق مرتبة البشر مقابل تلك الضمانات، فلما أحس الناس بن أربابهم قد أخلوا بتعاقداتهم ، لجأوا للسحر فانتشرت الممارسات السحرية التى سعى المرء بها الى اخضاع الطبيعة وقواها لمشيئته انتشارا زعزع من البنية الأخلاقية للمجتمع ، ولا سيما أن من مارسوها هم الكهنة أنفسهم ، وذن أشهر انجازاتهم فى هذا القبيل « كتاب الموتى » الذى هو فى الواقع مجموعة من التعاويذ التى تكفل لمن يشتريها السلامة فى الآخرة والنجاة من احساب على ما اعترفه من آثام فى الدنيا أمام محكمة أوزيريس المقدسة .

فى ظل هذا التحول نسجت خيوط قصتنا على شاكلة الأسطورة الأوزيرية التى تصور سعى الانسان لقهر الموت وضمان الخلود ، غير أن قيامة أوزيريس كانت تأسيسا لمبدأ الملكية المقدسة وسلطان الكهنوت فى حين أن أفلات « مرى - رع » ان صبح هذا التعبير - من عالم الموتى انتصار لارادة البشر بعد أن فرغت الديانة القديمة من محتواها ، وبات الطريق ممهدا لديانة أخرى .

## حواشى النص :

(١) دعاء تقليدى يردد بعد أسماء الملوك الأحياء وهو يتكرر فى النص بعد اسم الفرعون ولذا سيختصر الى ( ع . ص . س ) .

(٢) كناية عن الجشع وهى تشبه فى العامية المعاصرة ( عينه فارغة ) .

(٣) حرفيا وجبة الأمس ، والأمس دلالة على الماضى ، ويقرن بالكلمات للدلالة على الاعتياد والتكرار .

(٤) يستخدم الكاتب لفظة الأعداء بدلا من الفرعون حينما يصف ما يلم به من أذى كأنما يحاول أن يدرأ الشر عن ذاته وستنزل اللعنة على أعداء الفرعون ، مثلما يفعل العامة فى مصر حينما يرددون عبارة « ان شاء الله العدو » اذ ذكروا مكروها ألم بعزير .

(٥) أى يبلله العرق .

(٦) أحد فراعنة الأسرة الخامسة وقد عاش قبل زمن كتابة هذه القصة ( القرن الرابع ق م )  
شعرو ألفى عام .

(٧) نسى اسم الساحر الذى ضحى بحياته من أجل الفرعون والكاتب يمهد بهذا للمصير الذى ينتظر « مرى - رع » على يد « ساسوبك » .

(٨) القسم المعتاد فى المصرية الكلاسيكية كان بحياة الأرباب « عنخ » أو ببقائهم « واج » ، بيد أن الكاتب يستخدم صيغة عامية ، فالسحرة يحلفون بحياة وجه الفرعون ، والفرعون يقسم بحياة وجه الأرباب .

(٩) كنية المتوفى فى النصوص الدينية ، وهى فى الأصل من ألقاب أوزيريس وقد تلقب به بعد



أن أدان مجمع الآلهة في هليوبوليس خصمه ست ونفاه إلى الصحراء ومنح عرش مصر لحورس ، ابن أوزيريس الذى بات رب الموتى ، وقد نعت به كل متوفى ذكرا كان أم أنثى زلقى له ويبدو أن الكاتب يستخدم اللقب الفرعونى للسخرية من نفاقه مرتين ، فهو فى المرة الأولى يتملق مرى - رع حتى يشفيه وفى الثانية يمنيّه بوعود كاذبة .

(١٠) حرص النبلاء على وضع تماثيل لهم فى أفنية المعابد الكبرى حتى تنال نصيبا من القرابين الوافرة التى تقدم لأربابها ، ومن أهمها معبد اله الشمس فى هليوبوليس ( عين شمس الحالية ) .

(١١) ترمز الزهور فى العقائد المصرية إلى البعث ، إذ تخيل المصريون أن الشمس قد خرجت فى صورة طفل ذهبى من زهرة لوتس عملاقة خرجت من المحيط الكونى عند بدء الخليقة ، واستنشاق الزهور يمد المرء بمقومات الحياة والقوة ، ولذا كانت من بين أهم القرابين التى تقدم للموتى .

(١٢) عانى المحنطون من ازدراء المجتمع ، رغم أهمية الدور الذى لعبوه فى العقائد الدينية ، لذا عاشوا بمعزل عن مجتمعات الأحياء على أطراف الجبانة .

(١٣) يبدو أن المصريين قد آمنوا أن بوسع المرء النجاة من الموت إذا استبدل آخر به ، وهناك تسمية تحمى صاحبها « من الأرباب التى تستبدل رجلا بآخر » ونقرأ على مقصورة جنازية من عصر الأسرة الحادية والعشرين دعاء لحونسو - اله القمر - أن ينقذ من يحبه من الموت وأن يضع مكانه آخر فى عالم الموتى .

(١٤) من الغريب أن يذهب « مرى - رع » إلى هليوبوليس على الضفة الشرقية للنيل ليدخل عالم الموتى ، فالنصوص الدينية تحدد موقعه خلف الأفق الغربى حيث تغرب الشمس وأشير إليه أحيانا بالغرب ( امتنت ) وللموتى بالغربيين ( امتنيو ) ولرب الموتى بامام الغربيين ، ويبدو من سطور القصة أن هذا العالم سفل وأنه يخلو من المتاع الدنيوى ، وتفغل القصة تفاصيل الرحلة ، وربما كان نزول الساجر إليه كان اسراء روحيا وليس ماديا .

(١٥) الاسم مهشم وربما كان بحيرة التطهير أو البحيرة الطاهرة وهو أحسد أسماء بحيرة قارون فى الفيوم .

(١٦) النص مهشم ويبدو أن العبارة « ينصر الاله الرجل الصالح ضد رجل السوء » .

(١٧) البقرة السماوية التى كفلت الطفل حورس حينما قتل والده أوزيريس وهى قرينة لأمه ايزيس والهة للموسيقى والرقص ومن أرباب الموتى أيضا ، و « حتحور البحيرة الحمراء » هو اسم تمثال لها .

(١٨) لفظة « الأرامل » ( خاروت ) تعبر عن الضعفاء عامة .

(١٩) كان هذا اللقب فى الأصل يمنح للزوجة الرئيسية التى يلى ابنها العرش لتمييزها عن غيرها من الزوجات الثانويات والمحظيات ، بيد أن بعض الفراعنة منحوا هذا اللقب لعدد من زوجاتهم فى آن واحد .

(٢٠) اسم معبد مجهول مكرس « لموت » زوجة الاله آمون وكانت أحيانا فى صورة لبؤة مثل ربة القتال والحرب « سخمت » .

(٢١) تصور العقائد المتأخرة عالم الموتى أرضا تخلو من المتاع الدنيوى وتنعم فيها الروح بالطمأنينة والسكينة .



# الحكايات الشعبية

## في مجال أدب الأطفال

### صفوت كمال

« والحكاية الشعبية فيها كل مقومات الأدب الشعبي من العراقة والتطور والاضافة ومن التعبير عن وجدان الجماعة أكثر من وجدان الذات » معجم الفولكلور ، ص ١١٤  
د. عبد الحميد يونس

#### مقدمة :

حينما نتحدث عن التراث الشعبي في مجال أدب الأطفال (\*) تبرز أمامنا أنماط متعددة من هذا التراث سواء ما كان منها من إبداع الأطفال أنفسهم ، من فنون الغناء واللعب والحوار والمهارة ، أم ما كان منها من إبداع الكبار للأطفال من فنون تحتفل بالطفل ، وتحتفي به منذ لحظة قدومه الى الحياة ، مروراً بممارسات وطقوس واحتفالات تتضمن مختلف أشكال الإبداع الفني ، من فنون تعبيرية ، وتشكيلية تؤدي في إطار من العادات والتقاليد ، أم كانت أنماط هذا التراث الشعبي هي من إبداع الكبار للكبار ولكن يشارك فيها الأطفال بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، وبخاصة ما يؤدي في الاحتفالات العائلية أو العامة مثل الموالد وغيرها من أنماط الاحتفالات الشعبية ، وتعدد أنماط هذا التراث الشعبي بتعدد وسائل التعبير فيه ، سواء أكان ذلك من فنون تتوسل بالكلمة ، كوسيلة من وسائل الإبداع الشعبي ، أم بالنغم والإيقاع أم بالحركة والإيماءة والاشارة أم بالخط واللون والكتلة ، أم بفنون المهارات واللعب ، أم بالممارسات الطقوسية كتعبير عن المعتقدات والعادات والتقاليد التي تسود فكر ووجدان المجتمع . كما نجد دائماً في مختلف مجالات الإبداع الشعبي ، بل في معظم مناسبات ومجالات ممارستها دوراً واضحاً للأطفال سواء أكان هذا الإبداع الشعبي داخل البيت أم خارجه باعتبار أن الأطفال

(\*) راجع أعمال ندوة أطفالنا والتراث ، ٨٨/٥/٢٤ - ١٩٨٨/٥/٢٦ المجلس الأعلى للثقافة - لجنة ثقافة الطفل .



يشاركون في مختلف مجالات الحياة اليومية سواء أكانت المشاركة بالفعل أم بالحضور فقط ، مثلما يحدث في بعض أنماط العمل أو بعض الممارسات الطقسية التي يمنع من حضورها الأطفال ، أو بعض الطقوس الخاصة التي يحرم فيها وجود الأطفال .. وكما نعرف أن الأطفال في العرف الشعبي هم من لم يبلغوا بعد سن الحلم ، ولم يدخلوا بعد مرحلة الشباب بمفهومه الحيوى ( البيولوجى ) بنينا كانوا أم بنات .

مثل غيرها من أنماط وأشكال المأثورات الشعبية العربية .

**هذه الموروثات الثقافية الحية ، هي التي حافظت الآن على شخصية هذه الأمة .. بل هي التي احتفظت للطفل المصرى بشخصيته المستقلة** للآن ، رغم كل ما يجابه موروثه الثقافى من عوامل الطمس والازاحة - أو مخططات التبديل والتعديل .. فمواد المأثورات الشعبية الشائعة للآن خارج المدن المكدسة بالبشر ما زالت - لحسن الحظ - تقوم بدورها التلقائى فى تأكيد القيم التي تحفظ للمجتمع شخصيته وبنائه الاجتماعى السوى .. وتعمل بتداولها وتناقلها - وممارستها على تنشئة الأطفال تنشئة سوية تتوافق مع واقع الحياة التي يعايشونها فى بيئاتهم الاجتماعية ودون انفصام أو تناقض بين الواقع وبين ما يجب أن يكون . فالألعاب الشعبية التي يمارسها الأطفال فى القرى المصرية ، تؤكد فى وجدانهم روح الاخاء والتعاون ، وما زالت الأغنيات الشعبية المتوارثة والمتتاليات الغنائية تشير فى مخيلتهم ووجدانهم روح المثابرة والأمل ، كما تشكل الحكايات الشعبية بحيويتها الثقافية طرازا متميزا بين طرز هذا التراث الزاخر بأنماط متعددة ومتنوعة من الابداع الثقافى الشعبى .

### الحكايات الشعبية :

تعتبر الحكايات الشعبية المصدر الأساسى لكل المرويات الشفاهية وأكثرها انتشارا ، كما أنها تحمل من ملامح التراث الشعبى أكثر مما تحمله غيرها من المرويات الشفاهية (١) وتبرز الحكايات الشعبية فى التراث الشعبى الانسانى كمعلم أساس من معالم العلاقة الوثيقة بين التراث

ويذخر التراث الشعبى العربى ، مدونا كان أم مأثورا شفاهيا ، بأنواع متعددة ومتنوعة من الابداع الشعبى الذى يمكن أن يكون مادة ثرة لأى ابداع فنى وثقافى جديد ، فى مجال ثقافة الطفل - سواء أكان ذلك من حيث نقل أنماط من فنون الأطفال المتوارثة الى الأجيال القادمة ، فى أشكال من الألعاب الشعبية ، أم من خلال ألحان وأغنيات كانت تؤدى ثم حُجبت عن أبناء المدينة ، تحت سطوة وسائل الاعلام الحديثة ، أم من خلال تقديم صور ومعلومات عن أشكال من الابداع الفنى للأطفال فى غصص مسبقة ، لتكون هى نفسها مادة يستلهمها الأطفال أنفسهم فى ابداع فنى حديث . وتجربة الأستاذ الفنان المرحوم رمسيس ويصا واصف مع أبناء قرية الحرائية فى الجيزة ، يمكن أن تكون نموذجا يحتذى به فى مجالات أخرى من مجالات الكشف عن القدرات الخلاقة للأطفال أنفسهم ، لا من حيث تقليد عمل أو ابداع الكبار ، ولكن من حيث قدرتهم هم أنفسهم على الكشف عن مجالات جديدة من الابداع .

كما أن الأطفال فى القرى - التي لم تخضع بعد لسطوة وسائل الاعلام نجد أنهم ما زالوا يمارسون موروثاتهم الثقافية فى تواصل ثقافى حى . يضيفون الى هذا التراث المنقول تلقائيا - معطيات جديدة من معطيات معارفهم المكتسبة الحديثة - فأشكال الابداع الفنى للأطفال فى النوبة مثلا ومعظم قرى الصعيد ما زالت تحتفظ بأصالة الابداع فى الممارسات التي يؤديها الأطفال أو فى أشكال الألعاب واللعبات ، والغنائيات التي يرددونها ، ومن هذه الألعاب والأغاني ما يحمل بين أعطافه عبق التاريخ الممتد فى عمر الزمان عشرات القرون ، مثلها فى ذلك

(١) راجع ، صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، ط ١ ، الكويت ١٩٨٦ .



**المعارف العامة للأطفال، وتعريفهم بأنماط متنوعة من تجارب الحياة وخبرات الآخرين . . وتقنين العلاقة بينهم وبين غيرهم من المخلوقات ومظاهر الطبيعة وظواهرات الحياة .**

لذلك كان من الأهمية بمكان الاهتمام بدراسة الحكايات الشعبية لا من حيث أنها شكل من أشكال التعبير الأدبي فحسب ولكن أيضا من حيث أنها أولى مصادر معارف الأطفال بالحياة وتشكيل أساليب ادراكهم (٢) .

فالحكايات الشعبية هي الحلقة الوسيطة بين الطفل في تنشئته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجى الذى تصوره وتنقله له الحكايات الشعبية بما تشتمل عليه من تصوير للعالم الذى يحوط الانسان . . . وما يحوط هذا العالم من تصورات وأخيلة لظواهر الطبيعة ومظاهر الكون المختلفة . يتداخل فيها الواقع المحسوس والمرئى مع الخيال والمدرك فى بناء فنى خاص يعطى للحكاية الشعبية طابعها الفنى بين أجناس الأدب الشعبى الأخرى .

فالحكايات الشعبية رغم ما تتمثله من عالم الواقع ، فإنها فى واقعها الأدبى والفنى لا ترتبط بطبيعة المكان التى تدور فيه أحداثها ولا بواقع الزمان الذى تفترض وقوع هذه الأحداث فيه . فهى ليست قصصا من التاريخ أو حكايات تاريخ ، على الرغم مما قد تحمله من معارف تاريخية ، أو وصفا لمعالم جغرافية ، كما أنها ليست قصصا واقعية على الرغم من تحديد لها لشخصيات أحداثها - فهى أحاديث تصور عالم الانسان كما هو فى خيال الانسان ، وتعبر عن الوجود الذى يحوط هذا العالم من خلال رؤية الانسان الذاتية لهذا الوجود ، فتتداخل فى الحكايات الشعبية المعرفة الموضوعية مع التصورات الذاتية .

فعالم الحكايات الشعبية ، عالم خاص . . **عالم خيال الانسان وادراكه فى آن .** بما يتضمنه هذا الخيال وذاك الادراك من معارف موروثة وخبرات مكتسبة ، وتصورات ذهنية فنية . حينما يخرج الانسان بافتراضاته الذهنية من مجال التجربة الموضوعية ، الى مجال الافتراضات

الشعبى وأدب الأطفال باعتبار أن الحكايات الشعبية بطبيعتها الفنية والتاريخية ، هي العنصر الأساسى فى بنية ثقافة أية أمة . سواء أكانت هذه الحكايات تروى للكبار ويستمتع اليها الأطفال ، أم كانت حكايات تروى للأطفال ويصوغها الكبار للأطفال صوغا فنيا خاصا يتوافق مع فئات أعمارهم وقدراتهم الإدراكية وكفاياتهم الحسية وتصورهم للوجود الذى يحوط حياتهم - فتتحمل تلك الحكايات فى سياقها الأدبى - وتتابع أحداثها - مقولات فكرية ورموزا حسية ، ومعارف متنوعة ، وقيما أخلاقية ، تتوافق مع كفاياتهم الحسية والعقلية والوجدانية ، بهدف تنشئتهم تنشئة واعية سوية .

كما أن استخدام رموز من الطبيعة أو من كائنات مسخ من عالم الغيلان والجان إنما يكون بدرجات متفاوتة وتتوافق مع فئات أعمارهم .

والراوى عادة لمثل هذه الحكايات وبخاصة الحكايات التى تروى من الكبار للصغار داخل البيت أو خارجه ، ومن الجدات الى الأحفاد أو من الوالدين للأبناء ، يراعى فيها دائما فئات الأعمار وجنس المتلقين من ذكور وإناث ، وكذلك مجالات أداء هذه الحكايات ، وهل هي حكايات للسمر والترفيه ، أم حكايات وعظية وتعليمية ، أم حكايات دينية . . الى غير ذلك من طرز الحكايات الشعبية وأنماطها المتعددة والمتنوعة ، سواء ما كان منها وصفا وتحليلا لعلاقات الانسان بالانسان أو علاقات الانسان بعالم الحيوان ، أو علاقات الانسان بالكون وكائناته المختلفة وأصنافها المتنوعة .

ودور الراوى للحكايات الشعبية هو دور أساس فى نقل المعلومة الكامنة فى الحكايات بوسيلة فنية وبطريق غير مباشر .

فالحكايات الشعبية بجانب دورها الترفيهى للأطفال . وثراء مادتها الفنية ، تقوم بدور أساس فى نقل المعارف للأطفال بطريق غير مباشر فى معظم الأحيان وبطريق مباشر فى أحيان معينة .

**كما تشكل الحكايات الشعبية بأشخاصها وكائناتها وأحداثها مصدرا مهما من مصادر**

(٢) راجع ، صفوت كمال ، « الحكايات الشعبية وأهمية دراستها » ، مجلة الفنون الشعبية ، ع ، ٢ ، القاهرة ،

البريل ١٩٦٥ ، ص ٣٨ - ٤٨ .



وقد رتتها على الانتقال من مكان الى مكان ، ومن جيل الى جيل ، ومن لغة الى لغة ، تعتبر من أكثر أنماط الابداع الشعبى العالمى التى تتداخل أو تتماثل العناصر المكونة لبعض أشكالها ، وان



تميزت حكايات كل مجتمع وكل مجموعة لغوية عن غيرها بسمات وصفات خاصة . ولقد تميزت الثقافة العربية عبر حقب التاريخ بمروياتها الشفاهية ، كما تميزت الحكايات الشعبية العربية بقدرتها الاستطراذية فى تتابع صيغها - بل لقد ظل للعرب كما يقول فون ديرلاين « قيمتهم الفنية الخاصة فى صياغة فن الرواية ، من حيث أنهم خلقوا عن طريق فنهم فى الرواية صورا جديدة كل الجدة ، سواء كان ذلك من خلال تلك الحكايات

الخيالية ، فينأى بفكره عن عالم الواقع المحسوس الى عالم يفوق الواقع ، ويخرج من نطاق الواقع الى عالم آخر يغايره أو يماثله ولكن لكائناته طبيعة خاصة .

عالم يمتزج فيه خداع الحواس مع شطحات الفكر ، حيث يمتزج الحلم بالأمل ويتداخل المعقول مع اللامعقول ، فى بناء فنى خاص هو سمة أساسية من سمات الابداع الفنى فى الحكايات الشعبية ، مع ملاحظة أن الحكايات الشعبية ، هى فى أصلها الفنية ، مروية شفاهية يتحقق وجودها الفنى من اللقاء بين الراوى والمستمع . . بين المؤدى والمستقبل . . والمؤدى هو الناقل لها - وهو الموصل لعناصرها وأحداثها الى المتلقى - لذلك قد تتغير بعض العناصر ويتبدل بعضها تبعا لفنية المؤدى - الراوى - وفئة المتلقى . . وهى الخصيصة التى تتميز بها الحكايات الشعبية مثلها فى ذلك مثل سائر أنماط وأنواع الأدب الشعبى الشفاهى تعطى للمبدع الحديث والفنان المعاصر والأديب الذى يتوسل بمواد الابداع الشعبى حرية وحيوية فى انتقاء وصياغة موضوعات ابداعه الفنى مستلهما عناصر وموضوعات من التراث الشعبى فى ابداعه الفنى الحديث .

**وفى مجال توظيف الحكايات الشعبية فى مجال أدب الأطفال يكون للكاتب أيضا حرية إعادة صياغة هذه الحكايات أو استخدام بعض العناصر وتبديلها وإدخال عناصر جديدة . والعمل الذى يقدمه الأديب أو الفنان هو عمل منسوب اليه أساسا وان اعتمد على عناصر من حكايات شعبية ، وهو عمل ابداعى خاص يوظف فيه جانب من التراث الشعبى توظيفا فنيا جديدا فى إطار من خبرة الفنان المعاصر خبرته الفنية ومعرفته بعناصر تراثه الشعبى ووظيفة كل عنصر من تلك العناصر فى بنائه الفنى الأصلى وسياقه الثقافى العام ووظيفته الاجتماعية . والحكايات الشعبية بوفرة عناصرها وثراء أنماطها تعتبر أكثر أشكال التراث الشعبى الأدبى مرونة فى استلهام أو اقتباس عناصرها فى أعمال فنية وأدبية حديثة ، والحكايات الشعبية بطبيعتها الثقافية الحية**



التي نشأت عندهم أم تلك التي أخذوها من الشعوب الأخرى » (٣) كما ظل لآل ليلية وليلة منذ أن نقلها انطوان جالان في أوائل القرن ١٨ من العربية الى الفرنسية شهرتها العربية على الرغم من تعدد الآراء في مصادرها وكذلك تأثيرها المباشر والواضح في البناء الفني للعديد من أعمال الروائيين الغربيين ١٠ وكذلك في أعمال أدباء عرب محدثين (٤) .

كما وظفت حكايات من آلف ليلة وليلة أو عناصر من حكاياتها في أعمال فنية عديدة سواء أكان ذلك في مجال الموسيقى أو المسرح أو السينما أو الأدب الى غير ذلك من أنماط الابداع الفني التشكيلي بوسائله المختلفة .

### الف ليلة وليلة :

تظل آلف ليلة بما حملته من مادة أدبية وموضوعات تاريخية وأحداث ومغامرات ووصف للعادات والتقاليد وما يسود موضوعاتها من تصور للقيم الأخلاقية والفكرية وما يحيط أحداثها أحيانا من موضوعات مرحة أو ساخرة وما يتميز به أبطالها من شخصيات فريدة كانت دافعا للاهتمام بها واستخدام حكاياتها أو موضوعات هذه الحكايات في أعمال فنية خاصة بالأطفال سواء أكان ذلك في قصص مبسطة أو روايات مصورة أو تمثيلات مرحة مصورة برسوم متحركة ، أو أعمال سينمائية وتلفزيونية تخاطب الأطفال على مختلف فئات أعمارهم، تظل نمطا متميزا في الثقافة العربية مهما تعددت الآراء في أصولها التاريخية أو مصادرها الأدبية إذ تظل آلف ليلة بتكويناتها الثقافية وأصالتها الفنية نمطا متميزا بين أنماط فن الرواية العربية والعالمية ١٠ وطرازا فريدا من طرز حيوية الثقافة العربية .

وترجع حيوية آلف ليلة وليلة الفنية ، واستمرارها التاريخي الى براعتها الفنية في تقديم عناصر درامية من حياة الانسان تحمل في شكلها

العام طابعا تاريخيا ولكنها تغفل في الوقت نفسه عنصر الزمان وتخرج بالانسان من اطار ما هو واقع الى مجال ما هو انساني ، ومن مجال ما هو بيئي الى مجال عام يصلح في كل زمان ومكان ، في رؤية حسية واقعية ونظر تجريدي شمولي يلتقيان في مخيلة المتلقي لحكاياتها بما تتضمنه هذه الحكايات من وصف لحداثق وقصور وغانيات حسان وغلمان شجعان وكائنات عجيبة ومخلوقات غريبة ليس لها وجود في حياة الانسان التي يعايشها ، كما تحمل حكايات آلف ليلة وليلة صورا تجسدية لواقع الحياة الاجتماعية التي تدور فيها أحداث كل حكاية في تصوير دقيق ووصف للحالات النفسية التي تميز معالم شخصية كل بطل من أبطالها ، وعلاقاته الاجتماعية بغيره من أبناء المجتمع وطرق الحياة وأنماط السلوك الاجتماعي لكل شخصية أو قطاع اجتماعي له دور في الحكاية ١١ .

فآلف ليلة وليلة ليست عملا أدبيا فحسب بل هي صورة تعبيرية في الوقت نفسه عن الواقع الاجتماعي ، والظروف المتنوعة التي مر بها الانسان عبر تجاربه اليومية . وهي تعبير عن الانسان ١٢ حينما يعايش الانسان حياته بنظرة فنية .

بل تعلو فنية الرواية في آلف ليلة في القدرة على الغاء الحد الفاصل بين ما هو تصوير للواقع وما هو من انشاء الخيال ، وسرد الأحداث في تنابع تلقائي وبمهارة فنية فائقة .

ولكن على الرغم من الاهتمام العالمي الذي حظيت به آلف ليلة وليلة ، فان كثيرا من حكايات آلف ليلة وليلة لم تلق بعد العناية والاهتمام الكافيين من الأدباء والفنانين بل ما زالت الحكايات التي ترتبط بعالم البحر في حاجة الى اهتمام الأدباء والفنانين بها وبخاصة حكاية عبد الله البري وعبد الله البحري ١٣ على الرغم من أنها تفوق في فنياتها ودلالاتها ومجالات أحداثها حكايات السندباد ، بل هي كما يقول

(٣) فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د. نبيلة ابراهيم - دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ١٩٩ .

(٤) راجع : أ - د. سهر القلماوي آلف ليلة وليلة دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .

ب - د. فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

(ج) صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، الكويت ، ١٩٨٦ ، ص ٧٦ - ٨١ .



الأستاذ الدكتور حسين فوزى فى كتابه المتميز حديث السندباد القديم « لقد لاقت قصة السندباد حظها من الشهرة والمجد ، وبقيت قصة « عبد الله البرى » منزوية تنتظر شرقيا أو مستشرقيا يخرجها الى النور » (٥) .

### عالم البحر :

وفى الواقع أن حكايات البحر بل وأدب البحر بصفة عامة يحتل مكانة مرموقة فى التراث العربى (٦) .

وكما يقول شهاب الدين أحمد بن ماجد « علم البحر أكثر من علم البر » (٧) فما دونه معلوم البحر القدامى ونواخذته والرحالة الذين عبروا البحار والمحيطات والجغرافيون والمؤرخون العرب تفيض بالمشاهدات والملاحظات التى تثير فى ذهن وخيال الأديب الفنان صورا من الابداع الفنى مليئة بالغرائب والعجائب وتضفى على الخيال صورا من الواقع قد يعجز الخيال عن افتراض حدوثها .

كما تذخر تلك الكتب والمذونات بعناصر أسطورية وموروثات ثقافية كانت تشغل ذهن أصحابها وكأنها حقائق ثابتة فى بعض الأحيان أو أنها نتيجة خبرة سابقة وتجربة السلف .

وتتناول الحكايات الشعبية عالم البحر وما به من أسماك وكائنات ونباتات وصخور وكأنه عالم آخر يماثل عالم الانسان به ممالك وقصور وكنوز ونظم عمل وقواعد وسلوك .

فالحكايات الشعبية تصور عالم البحر تصويرا أدبيا وفنيا كأجمل ما يكون التصوير ، بما يتضمنه ذلك من وصف وطرائف ، فىرى الانسان الفنان فى البحر ما لا يراه غيره ، وتنعكس على أفكار البحارة ، وبرؤية فنية خاصة ، العديد من الصور الفنية التى تموج بالحركة والحيوية .. وكلها صور وموضوعات تثير خيال الطفل وتثري

كما أن حكاية بدر باسم ابن الملك شهرمان وبنت ملك السمندل التى تشتمل عليها الليالى ٧٣٣ - ٧٥١ من ليالى ألف ليلة وليلة هى حكاية أخرى متميزة من حكايات البحر التى اشتمل عليها التراث العربى الروائى . حيث تجمع فى مكوناتها بين « عالم انسان الأرض » و « عالم انسان البحر » فى بنية واحدة تمثل فى التزاوج بين أبناء الأرض وبنات البحر حيث ينجبان انسانا جديدا يجمع فى موروثاته الحيوية والثقافية بين مكونات وخبرة وقدرات انسان البر وانسان البحر فى بنية واحدة وكيونة خاصة .

فتروى الحكاية كيف تزوج الملك شهرمان الأميرة جلنار إحدى بنات أحد ملوك البحر ، وتنجب له الملكة جلنار ولدا يفوق غيره من الغلمان فى الحسن والذكاء والشجاعة والأقدام وقوة الاحتمال . كما وضع فى بنائه العضوى قدرات أهل الأرض وقدرات أهل البحر وكيف شب هذا الولد بدر باسم فى رعاية والده ووالدته وخاله صالح أحد أمراء البحر وكيف أحب بدر باسم بعد ذلك الأميرة جوهرة بنت ملك السمندل أحد ملوك البحر الأقوياء وكيف تزوجها بعد أن مر بصعاب ومخاطر ، وتحفل الحكاية بعناصر عديدة نجدها متناثرة فى حكايات شعبية عربية متعددة .

(٥) راجع : ١ - د. حسين فوزى ، حديث السندباد القديم ، دار الكتاب المصرى ، ١٩٧٧ .

ب - حكاية عبد البرى وعبد الله البحرى ، بحكايات ألف ليلة وليلة اعداد رشدى صالح ، طبعة الشعب ، القاهرة ، ص ١٤٢٠ .

ج - دراسة محمد أحمد عطية لهذه القصة فى كتابه ، أدب البحر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ ، ص ٧٣ .

د - عباس خضر ، عجائب البحر فى ألف ليلة وليلة ، مجلة العربى ، ٢٨٩ ، ديسمبر ١٩٨٢ .

هـ - صفوت كمال ، عجائب البحر أكثر من عجائب البر ، مجلة العربى ، ع ، ٢٩١ .

(٦) انظر محمد أحمد عطية ، أدب البحر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ .

(٧) راجع شهاب الدين أحمد بن ماجد النجدى ، كتاب الفوائد فى أصول علم البحر والقواعد تحقيق ابراهيم خورى

رعزة حسنى ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ١٩٧١ ، ص ٥ - ٨ .



غاص في أعماق اليم ليجلب الدرة النادرة التي  
عجز عن اخراجها غيره اذ كانت تحرسها أفعى  
سريع سؤورها .

ولكن الغواص ضحى بحياته من أجل أن  
يحصل على هذه الدرة التي عجز غيره عن الوصول  
اليها .

« فقال : ألقى الموت أو أدرك الغنى

لنفسى والآجال جاء دهورها » (٨)  
ولقد حفل التراث الشعبي بمثل هذه الحكايات  
التي اعتمدت على تجارب من الواقع ولكن صاغتها  
خيلة الفنان والشاعر صياغة فنية الهبت خيال  
الكبار قبل الصغار . وكلها صور منسوجة على  
مشاعر رقيقة ومصوغة بوجودان مرهف وفكر  
متيقظ لمتغيرات الظواهر الطبيعية فتنبثق في فكر  
الانسان رؤى وصور ادراكية لهذه الظواهر وتلك  
المظاهر الطبيعية ، تتناغم مع الانفعالات الحادة  
التي يختلج بها وجدانه وتثرى الأفكار وكأنها  
رؤى أحلام أو كسنا برق ساطع يشق أعماق  
اليم ، فلا يجد للفكرة نفسها تفسيراً (٩) .

#### تواصل ثقافي :

وقد ظهرت بعض هذه العناصر « الثقافية »  
و« الفنية » عن عالم البحر فيما أبدعته مخيلة  
مدونى السيرة الشعبية (١٠) ، وما عبر عنه  
الشعراء العرب وبخاصة القدامى منهم . كما  
حمل لنا التراث الانساني القديم حكايات وأساطير  
حكاية البحار الغريق التي يرجع تاريخها الى  
حوالى أربعة آلاف سنة ( ٢٠٠٠ - ١٧٠٠ ق م ) (١١)  
الى غير ذلك من حكايات . كما أن « النتاج الأدبي  
فى حضارة وادى النهرين - دجلة والفرات - له  
خطورة خاصة فى تاريخ الآداب البشرية ، ذلك

وجدانه بحكايات الشجاعة والاقدام وتفتح أمام  
مخيلته باحات واسعة من المعرفة بعالم غير عالمه  
المحدود فينطلق بخياله مع موج البحر وكائناته  
التي يمكن أن ينسج على منوالها حكايات محدثة  
تثرى أدب الأطفال بقيم ومعارف علمية وفنية  
دقيقة دون قيد على خيال أو تحديد للملكات فنية  
أو طاقات ابداعية خلقة .

فعالم البحر ، عالم يموج بالتنوع والتعدد  
والتفرد أيضا فى أنماط أحداثه وكائناته وعلاقة  
الانسان بالبحر هى علاقة درامية قديمة ، حينما  
انتقل الانسان من الثابت على الأرض الى المتحرك  
على موج البحر . . وتحول الواضح القريب الى  
غامض فى أفق بعيد . .

كما يذكر الشعر العربى بقصص رائع لمغامرات  
البحارة والغواصين وما واجهوه من صعاب  
وكائنات بحرية مخيفة فى أثناء غوصهم فى أعماق  
اليم بحثا عن المحار الكامن فى الأعماق . وقد  
صور كثير من الشعراء العرب فى الجاهلية  
والاسلام نماذج من مغامرات هؤلاء الغواصين  
الذين غاصوا فى الأعماق من أجل درة مكنونة  
وخريذة فريدة ، « ومن نالها نال خلدا لا انقطاع  
له » . وفى قصة كل واحد منهم عنصر ثقافى من  
عناصر قديمة حملتها لنا حكايات البحار الغريق  
المصرية ، أو ما وصل اليها من أسطورة جلعاميش  
العراقية ورحلته الى البحرين « ديلمون » القديمة .

أو مما ورد على لسان طرفة بن العبد والمسيب  
ابن على والأعشى من وصف لمغامرات الغواصين  
وسعيهم للحصول على الدرة النادرة والخريذة  
الفريدة التي تكمن فى أعماق البحر أو ما ذكره  
الفرزدق من تصوير دقيق لقصة الغواص الذى

(٨) راجع : د . عبد الله يوسف الغنيم ، الغوص على اللؤلؤ فى المصادر العربية القديمة ، دار ذات السلاسل ،  
الكويت ، ١٩٧٣ .

(٩) راجع مقالة : الابداع الفنى فى أعماق البحر ، مجلة العربى ، ع ، ٢٩٦ ، يوليو ١٩٨٣ . وكذلك مقالتنا :  
الانسان والبحر ، مجلة الكويت ، ع ، ٤ يناير ١٩٨١ .

(١٠) راجع مغامرات سيف ذى يزن مع البحر والموت « فاروق خورشيد ، سيف ذى يزن ، دار الكاتب العربى ،  
القاهرة ١٩٦٧ ، ط ٢ ، ص ٢٧٣ وما بعدها .

(١١) راجع هذه القصة وغيرها من حكايات مصرية بكتاب محمد صابر ، مصر تحت ظلال الفراعنة ، مكتبة الانجلو  
مصرية ، ص ٣٩٩ - ٤٠٩ .



## وتطلعات الخلف دون انفصام بين ما كان وما هو كائن .

والحكايات الشعبية بصفة عامة هي أكثر أنواع الأدب الشعبي تناقلا من مجتمع الى مجتمع آخر . . ومن مجموعة لغوية الى مجموعة لغوية أخرى .

فالحكاية تسمع وتفهم ثم تروى سواء أكان ذلك بإعادة صياغتها من جديد وروايتها في بناء فني حديث أم بتعديل بعض عناصرها أو إبدال بعض هذه العناصر بعناصر جديدة تتوافق مع فكر ووجدان المتلقي الحديث . أم بإضافة عناصر جديدة من واقع الحياة التي يعيشها الراوى والمتلقي في آن .

فالحكايات الشعبية في واقعها الفني هي إبداع مستمر تتداخل فيه المعرفة الواقعية مع التصورات الخيالية .

بل إن عالم الحكايات الشعبية هو عالم خاص تتحدث فيه الحيوانات والطيور بحديث الإنسان ، كما يلتقي فيه عالم الإنسان مع عالم الجان وغير ذلك من عوالم غير بشرية . . كما يلتقي في داخل عالم الحكايات الشعبية عالم البر مع عالم البحر وعالم الأساطير مع عالم خيال الإنسان ، بما يتضمنه هذا الخيال من معارف موروثة وخبرات مكتسبة وتصورات ذهنية ومقولات عقائدية ، نجد نظيرا لبعض عناصرها في كتب التراث والتاريخ .

فالحكايات الشعبية بتنوع موضوعات ودلالات عناصرها - هي في نشأتها الأولى مصدر من مصادر نقل المعرفة بين الأجيال بل هي في حقيقتها الأصلية والأصيلية كجنس أدبي متميز بين أنماط الأدب الشعبي هي وسيلة من وسائل التعليم والتلقين ونشر المعرفة وتصوير التجربة الإنسانية - في إطار زمني يجمع بين الترفيه والتعليم وبمنظرة كلية وشمولية وأحيانا تفصيلية الى معطيات الحياة ومظاهر الوجود .

لأنه يمثل أولى المحاولات للتعبير عن الحياة وقيمتها بأسلوب الخيال والفن » (١٢) وتعتبر ملحمة جلجاميش نموذجا فريدا بين الملاحم العالمية ، لا لقدمها فحسب ، ولكن لما تضمنته من وصف لأحداثها ومغامرات أبطالها وبخاصة جلجاميش وصاحبه انكيديو وسعى جلجاميش للعثور على نبات الخلود (١٣) ذلك النبات العجيب الذي يستطيع المرء أن يستعيد به نشاط الحياة .

هذه المجالات المتنوعة والمتعددة من أشكال التعبير الأدبي تمثل في الواقع مجالات عديدة ومتنوعة للإبداع الفني الحديث في مجال أدب الأطفال .

كما تتضمن كتب التراث العربي ، كما هائلا من عناصر الحكايات الشعبية الشائعة للآن . . سواء مما دبجه بعض المفسرين للمقصص الديني . أو مما أورده الرحالة والجغرافيون العرب من حكايات وقصص سمعوها وتعرفوا عليها ، مما يوضح لنا جوانب عن الموروث الثقافي والأسطوري في الثقافة العربية .

فاذا كان لألف ليلة وليلة وجودها المتميز كمصدر من مصادر الإبداع الفني بعامة وفي مجال أدب الأطفال بخاصة ، فإن للمسرح الشعبي العربية مجالها المتميز أيضا في هذا الإبداع الفني - وذلك من حيث أن السير تروى للكبار والصغار ويستمتع اليها أبناء المجتمع بكل فئاته دون تمييز أو تمييز ، كما أنها تقدم سير الأبطال دون حواجز من مكان أو داخل أبواب مغلقة . بل منها ما ينشده المنشدون في الساحات يتحلق حول مردديها أبناء المجتمع في شغف واصغاء .

لذلك كانت الحكايات الشعبية مصدرا مهما من مصادر أدب الأطفال ، حيث تكون بمادتها الحية تحقيقا للتواصل الثقافي بين فكر السلف

(١٢) د. ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الفن العراقي القديم ، سنور وبابل وآشور ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ٥١ وما بعدها .

(١٣) طه باقر ، ملحمة جلجاميش ، منشورات وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة الكتب الحديثة ، ٨٧ ، عام ١٩٨٥ .



فعالم الحكايات الشعبية عالم يمتزج فيه خداع الحواس مع شطحات الفكر ويمتزج فيه الحلم بالأمل ويتداخل فيه المعقول مع اللامعقول في بناء فنى محكم وبناء فنى خاص وبمنظرة شمولية للانسان والكون . .

« فالقصص الشعبي لم يتصور عالم الانسان بمعزل عن عوالم الأحياء الأخرى . بل لم يتصوره عالما مستقلا بذاته وسطها ، لكنه يتصورها جميعا عالما واحدا يضمه اطار واحد .

وعلى هذا كانت عوالم الانس والجن والحيوان والطير مجرد بنيات جزئية تتحرك جميعا داخل اطار عام موحد وأنها تتداخل جميعا ويتفاعل بعضها مع بعض دون حاجز أو قيد ، فقد حطم القصص الشعبي كل الحواجز المفروضة عقلا بين هذه العوالم المختلفة » (١٤) .

« كما أن الجن قادرون على التشكل بصور شتى ، فيتصورون فى صور الحيات والعقارب وفى صور الابل والبقر والغنم والخيول والبغال والحمير وفى صور الطير وفى صور بنى آدم » (٢) .

#### الحكايات الشعبية والابداع الفنى الحديث :

والحكايات الشعبية بسماتها هذه وتلك تعطى للأديب مجالا رحبا من مجالات امكان توظيف عناصرها فى بناء فنى جديد . . يتوافق مع القدرات الادراكية للأطفال ، وكما تعتمد الحكايات الشعبية على قدرة رواتها فى تركيب « حكايات جديدة من عناصر حكايات قديمة » أو « سابقة » فى شكل متناسق مترابط العناصر وفى بناء فنى كامل التكوين فان امكانيات تكوين حكايات

جديدة تعتمد على عناصر من حكايات شعبية قديمة أم محدثة هو أمر يعتمد أساسا على مهارة الأديب المعاصر فى القدرة على تركيب حكايات جديدة للأطفال تتوافق فيها عناصر « الماضى » مع عناصر « الحاضر » فى سياق فنى لا يغفل رؤية « المستقبل » وفى بناء فنى متميز يعنى الملكات الفنية والقدرات الادراكية للأطفال - وبحيث تكون هذه المادة القصصية هى مادة مقنعة لمتلقيها .

لذلك كانت وما زالت مهمة الأديب المعاصر الذى يقدم مادة أدبية للأطفال هى مهمة صعبة ريسيرة فى آن .

**صعبة من حيث ضرورة وعى ما يعيه الأطفال وادراك ما يحمله التراث الشعبى من مقولات وأحداث يمكن أن تتوافق مع معطيات العصر ، وما يتلقاه الأطفال من معارف ومعلومات حديثة .**

كما أن مصادر القصص العربى لا تقتصر على حكايات ألف ليلة وليلة أو المقامات أو حكايات كليلة ودمنة أو ما اشتملت عليه رسائل اخوان رشكواكهم من ظلم الانسان لهم أو ما تضمنته قصص وشكواهم من ظلم الانسان لهم أو تضمنته قصص الشطار والعيارين من مغامرات أو ما احتوت عليه نوادر البخل من طرائف أو ما حملته كتب التاريخ العربى من حكايات وعجائب وغرائب - أو مما تميز به عمل ابن طفيل ( ت ١١٨٥ م ) من صياغة فنية فى رائعته الأدبية حى بن يقظان أو ما تضمنته أيام وقصص العرب فى الجاهلية والاسلام من مصادر مهمة يمكن الاستفادة بها فى مجال أدب الأطفال .

(١٤) انظر ، د . عز الدين اسماعيل ، القصص الشعبى فى السودان ، دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٩ .

(٢) راجع ، د . محمد الجوهري ، علم الفولكلور ، ج ٢ ، دراسة لمعتقدات شعبية ، دار المعارف المصرية ط ، القاهرة ، ١٩٨١ .  
وراجع أيضا :

- د . نبيلة ابراهيم ، قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤ .

- د . عبد الحميد يونس ، الحكاية الشعبية ، المكتبة الثقافية ، ع ، ٢٠٠ ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

- د . عبد الحميد يونس ، الفولكلور والميثولوجيا ، مجلة عالم الفكر ، م ٣ ، ع ١ ، الكويت ١٩٧٢ .

- د . فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٧ .

(١٥) رسائل اخوان الصفاء ، م ٢ ، طبعة دار صادر بيروت ، ٢١٤ - ٧٧ .



فقصص العرب وأيامهم هي سجل آخر لحياة العرب ومدنيتهم وحضارتهم وعلومهم ومعارفهم وأديانهم وعقائدهم (١٦) وكلها صور وصيغ أدبية تصلح أن تكون مصدرا آخر من مصادر الابداع الفني في مجال أدب الأطفال .

كما أن للسيرة الشعبية مجالها المتميز والخاص أيضا في الابداع الفني الشعبي فهي تروى للكبار والصغار . ويستمتع اليها أبناء المجتمع دون تمييز أو تحيز لأنها تقدم دون حواجز أو داخل أبواب مغلقة .

### قيم وأفعال :

وقد لعبت السيرة الشعبية دورا مهما في الحفاظ على المكونات والمقولات الثقافية لأبناء هذه الأمة ، كما قامت الحكايات الشعبية بدورها المتميز في تأكيد القيم الاجتماعية والمقولات الفكرية للمجتمع . وإبراز خصائص أبطال هذه السيرة وتلك الحكايات فالبطل لا يكذب - كما أنه يتميز بالذكاء - وهو منذ صباه محب لقومه - وإذا أحب حينما يكبر فهو وفي لمن أحب - مخلص لها - ونفس الصفات تنطبق على الفتى أو الفتاة على البطل أو البطلة في الوقت نفسه، وتأتى هذه الصفات المثالية تلقائيا يجسدها أبطال الحكايات من خلال سلوكهم اليومي في الحياة وعلاقاتهم المختلفة والمتنوعة - مع الانسان قريبا أو صديقا أو غابر سبيل ، مع من يعرفون ومن لا يعرفون كلمتهم سلام - وسلامهم وكلامهم النبيل هو وسيلة أخرى غير مباشرة من وسائل تحقيق بطولاتهم - أو تأكيد هذه البطولة في سياق الحكاية أو السيرة .

كما أن صفات الحسن والجمال التي تمنح لبطلات الحكايات الشعبية - هي صفات توهب لهن من الطبيعة نتيجة علاقاتهن بالطبيعة التي

تحوطنهن سواء أكان ذلك كدعاء بالخير لهن من بائعي الفاكهة الى غير ذلك من معطيات الطبيعة أم كانت كدعاء من النباتات نفسه لهن بذلك - « صباح الخير يا عم يا بتساع الرمان » . أو « صباح الخير يا شجرة الرمان » . فيكون الجواب من هذا أو هذه صباح الخير » . ربنا يجعل حمرتي ( بلونه الجميل ) في خدودك وجماله في نهودك » . الى غير ذلك من صيغ جمالية تكتسبها ست الحسن والجمال من الطبيعة نتيجة حسن ألفاظها وجمال سلوكها - في حين نجد أن الشخصية المقابلة لها - تصاب باحمرار في عينيها بدلا من خديها نتيجة لسوء سلوكها أو بسبب عدم ما يجب أن يقال في كل مجال . فالانسان ملافظ ، ولسانك حصانك ان صنته صانك .

والحكايات الشعبية كسائر فنون الأدب تحرص على تأكيد قيم وأخلاقيات المجتمع في مختلف أشكال ووسائل تعبيرها الفني ، كما تقدم النماذج الواقعية في إطار فني انساني ، يجد فيها المتلقي نماذج يحاكيها في سلوكه اليومي . ويتمثل منها القدوة الحسنة والموعظة الطيبة التي تهديه سواء السبيل في معاملاته مع غيره وتنظم له علاقاته مع كل ما يحوط حياته في بيئته الاجتماعية والطبيعية . كما تقدم له الحكايات وغيرها من فنون الأدب الشعبي نماذج من السلوك القويم وأنماط من المثل العليا تدفعه الى الاقتداء والاهتداء بها وتحثه على المثابرة والصبر - وتفتح له آفاقا رحبة من الأمل المتجدد ، فمن صبر ظفر ومن زرع حصد - ومن جد وجد - وعلى الانسان أن يسعى وعلى الله ادراك المقاصد . وتنتهي الحكايات دائما بانتصار أبطالها - وكشف الغمة عنهم ، وتحقيق ما سعوا اليه . حتى في الحكايات التي يكون النبات أو الطير أو الحيوان عنصرا أساسيا في تكوين أحداثها ، نجدها تستخدم

(١٦) محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوي ، قصص العرب ، دار احياء الكتاب العربي القاهرة ، ٧١ - ٧٢ ، ٤ مجلدات .

- ومحمد أحمد جاد المولى ، أيام العرب في الجاهلية ، دار احياء الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٤٢ ، ٤ مجلدات .

- ومحمد أحمد جاد المولى ، أيام العرب في الاسلام ، دار احياء الكتاب العربي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٨ ، ٤ مجلدات .



هذا الرمز أو ذاك أو غيره من كائنات غير طبيعية مثل الغيلان والسعلاوات والجان والكائنات المسخ وغيرها مما هو من عالم يفوق عالم الانسان ومغاير له لتكون في خدمة الانسان الذي يلتزم بالقيم الفاضلة والسلوك السوى ، وهى كلها مع الانسان الخير - تساعده - وضد الانسان الشرير وتعاقبه .

عناصر من بطلات الأساطير المصرية مثل ايزيس وحاتور أو تتحلى بسمات جمالية تجمع بين جمال الطبيعة وجمال الانسان فى وحدة فنية ومعايير جمالية متميزة - أو تمثل ذلك فى فرط الرمان أو فرع الرمان أو فت الرمان بصوانى أو خلخال أو كشكول ذهب تبعا لانتشار اسمها فى بلدان عربية متعددة فى مصر والخليج الى غير ذلك من أقطار الوطن العربى .

تتعدد أنماط أبطال الحكايات الشعبية وأسمائهم ولكنها كلها تتحد فى صفات الشجاعة والاقدام - والصدق والاصرار والقدرة على فعل الخير - والحب العفيف والعنيف الذى به يقهر البطل كل ما يواجهه من عقبات ويتغلب على كل ما يصادفه من صعوبات - فالشاطر محمد أو على أو حسن الى غير ذلك من أسماء هى فى واقعها رموز لقدرات أبطال الحكايات الشعبية ، كما تتحد أيضا أنماط بطلات الحكايات الشعبية كنماذج للسلوك والحفاظ على القيم الأخلاقية النبيلة مهما يواجهن من عنت اجتماعى أو سوء حظ ، وتتميز بطلات الحكايات الشعبية دائما بالصبر .

والقدرة على تحمل المأسى والوفاء لكل من يعرفن من بشر أو حيوانات أو كائنات أو نبات . ولهن القدرة مثل أبطال الحكايات الشعبية على الحديث مع الطير والحيوان والنبات - كما يتحلين بالجمال وحسن السلوك والذكاء وحلاوة الحديث ، فبطلة الحكايات الشعبية العربية لها صفات وسمات خاصة سواء تمثل ذلك فى شخصية ست الحسن والجمال المصرية ، التى تجمع فى صفاتها وسماتها

سميت بطلة الحكايات الشعبية العربية باسم مريم أو فاطمة أم الدل والدلال ، الشائعة فى الخليج العربى أو ورقة الحناء الشائعة فى حكايات اليمن أو بنت البرق أو غير ذلك فى الحكايات المغربية أو جفيلة فى حكايات السودان أو غير ذلك من أسماء بطلات أو أبطال الحكايات الشعبية الشائعة فى أقطار الوطن العربى (١٧)

وكلها حكايات تحمل خصائص وصفات مشتركة وأحداث متماثلة فى طابعها العام وان كانت متباينة فى مجالات أحداثها .

#### عناصر الابداع الفنى الحديث :

ان ما تحمله الحكايات الشعبية العربية من عناصر وأحداث ، وما تقدمه من شخصيات لها صفات محددة وسمات معينة ، يمكن أن تكون عناصر لحكايات جديدة يصوغها الأدباء المعاصرون فى بناء فنى جديد يحفظ لأبطال الحكايات الشعبية الأكثر شيوعا طابعهم وشخصيتهم القومية ، كما يضيف على عناصر من التراث الشعبى حيوية

(١٧) راجع على سبيل المثال لا الحصر :

- ١ - أحمد بسام ساعى ، الحكايات الشعبية فى اللاذقية ، وزارة الثقافة والارشاد ، دمشق - ١٩٧٤ .
- ٢ - جمال محمد أحمد ، حكايات من النوبة ، ترجمة وتقديم د. عبد الحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .
- ٣ - صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٦ .
- ٤ - د. عز الدين اسماعيل ، القصص الشعبى فى السودان ، دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٦ .
- ٥ - على محمد عبده ، حكايات وأساطير يمنية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ .
- ٦ - د. عمر عبد الرحمن الساريسى ، الحكاية الشعبية فى المجتمع الفلسطينى ، سلسلة احياء التراث الفلسطينى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .
- ٧ - يسرى شاكر ، حكايات من الفولكلور المغربى ، طبع ونشر دار النشر المغربية .
- ٨ - د. محمد طالب الدويك ، القصص الشعبى فى قطر ، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية ، الدوحة ، قطر ، ١٩٨٥ م .



جديدة وطابعا فنيا متميزا يجعل من رموز الحكايات المتوارثة رموزا محدثة لها خصائصها وقدراتها التي تتوافق مع واقع حياتنا المعاصرة ، دون اغفال للمطابع الاسطورية أو الخيالى لهذه الشخصيات أو تلك الرموز .

#### والتأمل لحكاية مثل حكاية ست الحسن والجمال

المصرية يجد أنها تفوق بعناصرها الفنية وموروثاتها الثقافية الاسطورية ومكونات شخصيتها الرئيسية والشخصيات المساعدة الأخرى مثل الأب . . وامرأة الأب وابنة امرأة الأب والغولة وابن السلطان مع الاطار البيئى التى تدور فيه أحداث حكاية ست الحسن والجمال ، يجد أنها تفوق مثلا الحكاية العالمية - سندريلا - سواء أكانت أصول هذه الحكاية العالمية من الهند أم من الصين - أو من الشرق بصفة عامة .

#### فحكاية ست الحسن والجمال تفوق هذه

الحكاية العالمية من حيث أنه لا يوجد فيها صراع بين الأطفال أو حقد أو غيرة ، بل ان العلاقة بين ست الحسن والجمال وابنة امرأة أبيها هى علاقة طيبة ، والصراع هو صراع من طرف واحد بين امرأة الأب وست الحسن والجمال ، يصدر عن حقد

امرأة على ست الحسن والجمال وغيرتها منها فى حين أن فى حكاية سندريلا يكون الصراع فيها بين سندريلا وأختيها الكبيرتين سواء أكانتا شقيقتين لها أم غير شقيقتين - وهو صراع لا نجده فى حكاية ست الحسن والجمال .

كما أن الجمال الممنوح لست الحسن هو جمال ممنوح من الطبيعة سواء من الأشجار ذات الثمار التى تتعاطف مع ست الحسن والجمال - أم من بائعى هذه الثمار الذين يتجاوبون فى المشاعر مع المشاعر الطيبة لست الحسن والجمال .

كما أن سلوك ست الحسن والجمال هو سلوك تلقائى يفوق فى عفويته سلوك سندريلا حيث تكون ست الحسن والجمال فى حياتها اليومية نموذجاً للفتاة التى تقوم بواجباتها نحو أبيها بكل مشاعر الوفاء والحب ، كما أنها تسلك سلوكا قويا أيضا مع امرأة أبيها على الرغم من كل ما تعانيه من قسوة امرأة الأب .

وتفيض الحكايات الشعبية العربية بنماذج متعددة من البطلات والأبطال التى يمكن أن تكون أساسا لابداع جديد يتوسل بمختلف الوسائل الفنية ليحقق لنا فى النهاية نماذج أصيلة فى





ثقافة الطفل بعامة وفي مجال أدب الأطفال  
بخاصة .

فمن العلاقة بين شخصيات وأحداث الحكايات  
الشعبية العربية ، المتنوعة والمتعددة ، وكذلك  
من خلال رموزها وعناصرها يمكن أن نستخلص  
أنماطا وطرزا لحكايات عربية ، تتشكل وتتكون  
من جديد تحمل للأطفال المعاصرين نماذج من واقع  
ثقافتهم دون اغفال أو تجاهل لمعطيات الثقافات  
المتنوعة التي تقدم اليهم داخل المدرسة وخارجها ،  
ومن خلال وسائل الاعلام الرسمية وغير الرسمية .  
بحيث تعبر تلك الحكايات - الجديدة - عن  
التواصل الثقافي بين ما هو موروث وما هو كائن  
لتعبر في النهاية عن الانسان في بيئته  
وعن الانسان في كل مكان ، وهو ما تتميز به  
فنية الحكايات الشعبية محلية كانت أم عالمية .

#### دراسة الحكايات الشعبية :

ان دراسة الحكايات الشعبية هي الأساس في  
أى عملية ابداعية تعتمد على عناصر من الحكايات  
الشعبية الاصيلية . وأى دراسة لهذه الحكايات  
لا بد وأن تعتمد أساسا على كم غير قليل من  
الحكايات الشعبية المجموعة جمعا ميدانيا والمسجلة  
تسجيلا علميا . وفرز عناصرها فرزا دقيقا . ثم  
تصنيف هذه العناصر تصنيفا علميا سليما لتكون  
مادة ميسرة وواضحة المعالم أمام الأدباء والفنانين  
الذين يسعون الى استلهاها في أعمالهم الفنية  
الحديثة .

ففي الواقع أن عملية فرز وتصنيف العناصر  
الأساسية الاصيلية والأصلية والعناصر الفرعية  
المتغيرة والمتغيرة ، هو الأساس أيضا لتحديد  
المكونات الاصيلية والأصلية أو غير الاصيلية والمتغيرة  
في الحكايات الشعبية .

وهي عملية علمية منظمة تقع مسؤوليتها على  
مراكز البحث العلمي والمهتمين والدارسين للآداب  
الشعبية وبخاصة المتخصصين في الحكايات  
الشعبية .

وهذا الأمر يندرج أيضا على مختلف أنماط  
الابداع الشعبي وفروع علم المأثورات الشعبية  
( علم الفولكلور ) .





وهو أمر آخر يتطلب منا وعيا علميا دقيقا  
بمسؤولية العمل العلمي المنظم المساعد لعمليات  
الابداع الفنى وبخاصة فى مجال ثقافة الطفل -  
ازاء المتغيرات الثقافية التى تغزو فكر الطفل من  
كل جانب .

**كما أن توظيف أشكال من التراث الشعبى  
وعناصر من الابداع الشعبى فى مجال أدب  
الأطفال - تتطلب منا معرفة دقيقة بعناصر هذا  
التراث وادراكا واضحا لما يجب أن يوظف فى  
هذا المجال .** بل أهم من ذلك . ادراكا واعيا  
لما يجب ألا يوظف من هذا التراث فى مجال أدب  
الأطفال - وبخاصة أن هذا التراث هو افراز ثقافى  
لمراحل متنوعة ومتعددة من حياة المجتمع لها  
ضرورتها فى مراحل محددة وليس لها أهميتها فى  
مراحل محدثة - كما أن المسؤولية الاعلامية فى  
نشر مقولات وقيم من هذا التراث لا تقع على  
وسائل الاعلام فحسب ولكن على المتخصصين  
الذين يتركون الجبل على غاربه ، سواء أكان ذلك  
ضييقا ويأسا من هذه الوسائل بمن فيها ، أو  
تقاعسا واستعلاء لا مبرر له .

كما أن توظيف عناصر الحكايات الشعبية  
وغيرها من عناصر التراث الشعبى فى أعمال فنية

حديثه ، متعددة الوسائل ومتنوعة الغرض ، فى  
مجال ثقافة الطفل وبخاصة العناصر الاسطورية  
والخرافية التى تستخدم أساسا لاستثارة خيال  
الطفل هى عملية علمية وفنية تحتاج الى تضافر  
خبرة الباحثين المتخصصين مع براعة الفنانين  
والأدباء والمبدعين - وهى عملية ثقافية أصلا  
تتحقق تلقائيا من تضافر جهد العلماء مع جهود  
المبدعين تضافرا يسعى الى تحقيق عناصر أصيلة  
فى مجالات ثقافة الطفل - هذا علاوة على ضرورة  
تضافر جهود الفنانين التشكيليين والأدباء فى  
تصوير وتشخيص وتجسيد نماذج من شخصيات  
وكائنات بعض الحكايات الشعبية تكون نموذجا  
يتخيله الأطفال مثلما حدث لأبطال وشخصيات  
السير الشعبية حينما جسده وشكل الفنان  
التشكيلى الشعبى صورا لهم أصبحت هى السمة  
المحددة لشخصياتهم والمتوافقة مع مواصفاتهم كما  
وردت فى النصوص الأدبية لهذه السير - حتى  
أصبح لعنترة وعبله - وأبو زيد الهلالي - وعزيرة  
ويونس وغيرهم من أبطال السير تصور محدد فى  
فكر وخيال أبناء المجتمع العربى .





# جمال عبد الرحيم

١٩٢٤ - ١٩٨٨

## د. سكرحة الخولى

فقدت مصر فى أواخر سنة ١٩٨٨ واحدا من ألمع مؤلفيها القوميين وأكثرهم ارتباطا بقرائها وأوسهم انتشارا فى الخارج وهو الفنان الكبير جمال عبد الرحيم ، فاضت روحه فى ٢٣ نوفمبر سنة ١٩٨٨ اثر مرض قاس ( داهمه خلال زيارة لألمانيا ) ونقل جثمانه للقاهرة حيث دفن فيها .

ولد جمال عبد الرحيم فى ٢٥ نوفمبر سنة ١٩٢٤ فى القاهرة ، لأسرة تتمتع بهواهب موسيقية ، فقد كان والده يعمل مفتشا للموسيقى بوزارة المعارف ، وكان يعزف نغما من الآلات الموسيقية الشرقية ( الكمان والعود والناي ) ، وابتكر آلة (لوت ( نظام يوم ) تؤدى أرباع الأصوات وكون فرقة موسيقية من « الهواة » كانت تعزف البشارف والسماعيات والتفاسيم فى الاذاعة المصرية ( وكان الفنان حسين بيكار هو مقنى تلك الفرقة ) . وكانت والدته كذلك محبة للموسيقى ، وفى هذه البيئة الموسيقية « الشرقية » نشأ جمال عبد الرحيم وتشكل وجدانه ، وظهر اثر هذه البيئة فيما بعد فى ابداعه الموسيقى فى سنوات نضوجه .

فعلم نفسه اللغة الألمانية وتوفر على قراءة جوته وهكذا سافر لألمانيا الغربية سنة ١٩٥٠ مسلحا بلغتها ومطلعا على ثقافتها .

والتحق أول الأمر بجامعة هايدلبرج لدراسة العلوم الموسيقية ( التوزيكولوجيا ) على واحد من مشاهير أساتذتها ( جيورجيا ديس ) ولكن مواهبه الابداعية وجهته نحو التأليف الموسيقى فالتحق ( بعد عام ) بأكاديمية الموسيقى فى ترايبورج حيث تتلمذ على هارالد جنسمير Ganzmer وهو واحد من أشهر تلاميذ هيندهيت ، ولكنه لم يتأثر كثيرا بأسلوبه بل حرص منذ البداية على تسخير علمه وخبرته الموسيقية لخدمة تراثه الموسيقى المصرى والشرقى وهو أول مؤلف موسيقى مصرى تتاح له فرصة الدراسة الأكاديمية للتأليف فى الخارج .

وظهرت موهبة الطفل الموسيقية مبكرة ، وتعلم - فى شبابه المبكر - عزف البيانو ، وعندما التحق بجامعة القاهرة لدراسة التاريخ اتاحت له « جمعية الجرامافون » ( التى كونها د . لويس عوض فى كلية الآداب ) فرصة الدراسة الموسيقية لدى أساتذة أوروبيين مثل هانس هكمان وشولتس ، وعند تخرجه فى الجامعة عمل أميناً لمكتبة الفنون الجميلة لفترة قصيرة ، وكانت ميوله الموسيقية قد تحددت وشعر ان الموسيقى هى طريق المستقبل ، وعاون بعض الأصدقاء ، ( وعلى رأسهم السفير طاهر العمرى ) على الحصول على بعثة حكومية لدراسة الموسيقى فى ألمانيا ، وكان للدكتور طه حسين - وزير المعارف حينذاك - فضل كبير فى تذليل العقبات وتيسير سفره فى تلك البعثة . وأعد جمال نفسه لتلك الدراسة



## الموسيقى الغربية في القرن العشرين ، يمثل ما فعل ديبوسى من قبل » .

وقد عنى جمال عبد الرحيم بصفة خاصة بالموسيقى الشعبية المصرية التى كانت من المنابع الرئيسية لموسيقاه « القومية » ، وكان فى ذلك متأثرا بمنهج بارتوك فى تناوله للموسيقى الشعبية المجرية على مستويات فنية متعددة حسبما يمليه عليه خياله وطبيعة كل عمل موسيقى .

وتتجلى الأهمية المحورية للموسيقى الشعبية فى ابداعه فى كل مراحلها ، على تنوع مؤلفاته واختلاف وسائلها التعبيرية . ففى مؤلفاته التعليمية للطفل كتب مجموعة من أغاني كورال الأطفال ، مستلهمة من أغاني الأطفال الشعبية ، صاغها فى نسيج بوليفونى متشابك لصوتين أو ثلاثة أصوات بأسلوب سلس . حافظ تماما على الملامح الأصلية للحن وان تسامى بها الى أفق فنى . وذلك مثل أغاني : الشعب فات - سوسة كف عروسة - هنا مقص - يا عم يا جمال - حج حجيج ، وغيرها ، وكانت هذه الأغاني الشعبية الكورالية فاتحة طريق جديد لموسيقى الطفل المصرى ، واستقبلها الجمهور بحماس بالغ فى أداء كورال أطفال الكونسرفتوار (١) .

وجمال عبد الرحيم أعمال موسيقية كبيرة استلهم فيها الموسيقى الشعبية وتعامل معها بحرية ( وبجراحة أحيانا ) كما فى : « تنويهاات على لحن مصرى » ، وفانتازية للفيولينة على لحن شعبى » ، ومما يستحق الذكر أن ذلك اللحن : « الواد ماله ومالى » أثار خيال المؤلف فكتب على أساسه أربعة أعمال موسيقية أحدها أغنية للكورال بغير مصاحبة ، والثانى للكورال ، والأوركسترا والثالث للفيولينة والبيانو فى نسخة ميسرة للناشئين ، والرابع

وعند تخرجه من فرايبورج سنة ١٩٥٧ عاد جمال عبد الرحيم لمصر ، حيث اشتغل بتدريس الهارمونية فى المعاهد الموسيقية الحكومية ( وهو أول من أدخل دراسة الهارمونية عمليا على البيانو فى المعاهد المصرية الموسيقية ) . واختير سنة ١٩٥٨ عضوا فى اللجنة التى شكلتها وزارة الثقافة لبحث انشاء معهد الكونسرفتوار ، وعندما افتتح الكونسرفتوار سنة ١٩٥٩ تم نقله اليه ، وتولى التدريس فيه منذ ذلك الحين وتدرج فى سلك التدريس حيث غين سنة ١٩٧١ أستاذا للتأليف الموسيقى والنظريات « بالكونسرفتوار وظل يمارس عمله التعليمى العميق الأثر حتى بلوغه سن التقاعد سنة ١٩٨٥ .

وكان جمال عبد الرحيم قد أسس فى الكونسرفتوار أول قسم أكاديمى لدراسة التأليف الموسيقى فى عالمنا العربى ، وامتدت الدراسة التخصصية فيه من بداية المرحلة الثانوية حتى مرحلة الماجستير ، وفى هذا القسم ( الذى رأسه حتى سنة ٨٥ ) تولى تكوين أجيال من الشبان الموهوبين وتخرج عليه عدد من المؤلفين الموسيقيين الشبان ، ليس من مصر وحدها بل ومن السودان وعمان والسعودية والبحرين وغيرها .

أما على صعيد الابداع فقد بدأ فور عودته لمصر فى البحث عن أسلوب مصرى مبتكر ، يندمج فيه جوهر التراث الموسيقى الشعبى والتقليدى مع عناصر منتخبة من فنون التأليف العلمية القريبة المعاصرة التى تلائم طبيعة ذلك التراث . وجاءت مؤلفاته كلها تطبيقا لهذه الفلسفة التى آمن بها وجهه لتحقيقها . وقد كتب تطبيقا لهذه الفلسفة التى آمن بها وجهه لتحقيقها . وقد كتب عنه أحد النقاد الألمان (هانس هانيز شتوكنشميت ) « ان موسيقاه تعتبر اندماجا عضويا لخلاصة الموسيقى الشرقية مع عناصر

(١) أصدرت هيئة الكتاب اسطوانة لمجموعة أغاني كورال الأطفال والناشئين ( مثل قطنى صغيرة - غاغو - كان فيه

واحدة ست ) ونشرت معها كتيباً للنوتة الموسيقية ، ويبدو أنها قد نفذت الآن وحيداً أو أعيد طبعاً مسجلة على كاسيت لتكون متاحة على نطاق أوسع .



للفيولينه والاوركسترا . ومن أهم أعماله المرتبطة بالفولكلور **ملاح مصرية** للكورال والاوركسترا وهي أربعة أغان شعبية صاغها للكورال ( صياغة بوليفونية متعددة الألحان ) مع خلفية أركستريالية بليغة الأحياء وهي الحنة - مرمر زمانى - روق القناني - الواد ده ماله ومالى . **وفى الارتجال** على **لحن باع متجول** ، للتشيللو المنفرد تحول اللحن الأصلي البسيط فى هذا العمل الى قيمة فنية مبتكرة أثرت مؤلفات التشيللو وأضافت ألوانا جديدة من الرنين الصوتى ، تعكس جوانب من الروح والتراث المصريين . وعمله الأركستريالى **رقصة احتفالية أو « جبهية »** تعبير فنى عن جانب من موسيقى الاحتفالات الشعبية فى المدن ، أما موسيقى **باليه حسن ونعيمة** فهي تصوير معاصر مبتكر وبليغ لقصة الحب الريفية المصرية أوحى فيها بطابع الآلات الشعبية كالزمار والأرغول كما استخدم فيها ( وفى عدد آخر من مؤلفاته ) آلات الإيقاع الشعبية كالزهر والبندير والصاجات ، ضمن مجموعة من آلات الإيقاع المختلفة والجديدة على الموسيقى المصرية مثل النيرافون والماريما اللتين كان له فضل التعريف بهما واستخدامهما استخدما تعبيرا يضيف قيما تلوينية شيقة .

غير أن صلة جمال عبد الرحيم بالتراث الموسيقى كانت أعمق من مجرد استلهاام ألحان شعبية أو استخدام إيقاعات محلية أو إدخال آلات شعبية فى مؤلفاته ، ذلك لأنه اتخذ « جوهر » أسلوبه من ذلك التراث : لحنيا ومقاميا ، وإيقاعيا وهارمونيا ، فكل عناصر أسلوبه الموسيقى الشخصى المتميز نابعة من ذلك التراث : بشقيه الشعبى والتقليدى . فالإيقاع فى مؤلفاته أحياء لقيم إيقاعية أصيلة كادت تندثر ، كالموازين الأحادية أو العرجاء ( الحماس والسباعى الخ ) وألحانه مستمدة من المقامات العربية بكل تراثها وتنوعها ، سواء منها فصيلة الحجاز ( بثانيتها الزائدة ) أو النواثر ( برابعتها الزائدة ) أو الصبا ( برابعتها الناقصة ) وهذه الأبعاد المميزة للمقامات العربية تشكل عنصرا جوهريا فى أسلوبه ، لحنيا وهارمونيا ، فى آن .

وفى أواخر السبعينات ، **خط جمال** عبد الرحيم **خطوة أبعد** حين طرق مجال الكتابة فى المقامات ذات أرباع الأصوات أى التى تحتوى على ما يعرف بثلاثة أرباع الصوت مثل البياتى والراست والصبا والسيكاه وما إليها ، وتبلورت تجاربه المقامية فى « نظام » موسيقى مبتكر للهارمونية المستمدة من المقامات العربية وهو نظام يعتمد على استخدام الأبعاد اللحنية، المميزة لمقاماتنا ، فى بناء التآلفات الهارمونية ونسج الخطوط ( أو الألحان ) الكنتراپنطية المتشابهة . وقد كتب أعماله وفق هذا النظام متجنباً المقامين الكبير ( ماجور ) والصغير ( مينور ) اللذين اعتبرهما بعيدين تماما عن روح الموسيقى المصرية ، فضلا عن انحسارهما من أساليب الغرب فى القرن العشرين .

وجدير بالذكر أنه اتبع منظومته الهارمونية المقامية العربية هذه فى التأليف والتدريس على السواء ، إذ حرص على أن يوقظ فى طلابه الوعى بالمقامات والإيقاعات المصرية والعربية وكان توجيهه لهم « مقاميا » أساسا ولذلك اتسم انتاج طلابه - رغم ما فيه من تنوع - بما اكتسبوه خلال دراساتهم من الغوص فى أعماق التراث ، وبهذا أرسى جمال عبد الرحيم الأسس « القومية » الراسخة لمدرسة مصرية فى التأليف الموسيقى تستمد خلاصتها من روح التراث بأساليب معاصرة ومتجددة .

#### مؤلفاته :

**مؤلفاته للأطفال :** مجموعة أغاني لكورال الأطفال فى صياغة بوليفونية على أساس أغاني الطفل الشعبية المذكورة قبلا وعلى بعض الأناشيد القيمة مثل قطتى صغيرة - غاغو ( لأحمد خير ) وكان فيه واحدة ست ( احسان شفيق ) . كما كتب بعض المقطوعات التعليمية لصغار دارسى الموسيقى مثل ثلاثية لآلات النفخ والبيانو و « دعابة » و « فانتازية » على لحن شعبى للفيولينه والبيانو .

ومن أعماله المهمة لمسرح الطفل سنة ١٩٨١ أوبريت « الطيب والشرير » باشتراك



كورال الأطفال والباليه ، وقد اشتهرت منها  
أغاني نسمة رايحة ، أنا بنت السلطان ، باحلم  
يا نور ، وغيرها . أعماله لموسيقى الحجرة :  
صوناتة للفيولينة والبيانو (١) - رقصة ايزيس  
البطولية للفلوت والهارب ( في موال من مصر ) -  
بحيرة اللوتس للفلوت أو الأوبوا مع البيانو -  
متابعة صغيرة للوترات - ثنائي للفيولينة  
والتشيللو ارتجالا على لحن بائع متجول  
للتشيللو المنفرد - مناجاة للكلارينت المنفرد -  
أصواء متكسرة للفلوت المنفرد - تأملات  
للفيولينة المنفردة ، وهذه الأعمال - بدءا من  
متابعة الوترات - مكتوبة في مقامات عربية  
تضم « ثلاثة أرباع الأصوات ، وهي تنتمي جميعا  
للمرحلة المتأخرة التي اتجه فيها جمال  
عبد الرحيم لاستكشاف آفاق التأليف ( المتعدد  
الأصوات ) في المقامات ذات الأرباع »

وله كذلك رومبا للطربيت والبيانو -  
رابسودية للتشيللو والبيانو - ومرثية (ايجليجيا)  
للتشيللو أو الكلارينت والبيانو - وفانتازية  
للفيولينة والبيانو ، ومن مؤلفاته الأخيرة ثلاثية  
للفيولينة والتشيللو والبيانو أنجز منها حركتان  
هما : صلاة اخناتون ، ورقصة فينيقية ( أدخل  
فيها تأثيرا صوتيا طريفا حيث يعزف عازف  
التشيللو ضربا ايقاعيا مركبا على جسم الآلة  
الخشبي ) - ومتابعة للفلوت والهارب وآلات  
الايقاع .

ومن مؤلفاته للبيانو : خمس قطع صغيرة :  
محاكاة ، سنكوب ، شكوى ، دعاية ورقصة مع  
الدربة . وتنويعات ( حرة ) على لحن شعبي  
مصري ( نشرتها دار دوبلنجر النمساوية ) -  
الى الشهداء العرب : مرثية وصراع .

## مؤلفاته لآلات منفردة مع الأوركسترا :

بحيرة اللوتس للفلوت أو الأوبوا مع  
الأوركسترا - رابسودية للتشيللو والأوركسترا -  
« أصداء » للفلوت والأوركسترا (٢) - فانتازية  
للفيولينة والأوركسترا في نسختها الثانية المعدلة  
سنة ١٩٧٤ .

## المؤلفات الغنائية والكورالية :

سبع أغاني شعبية للكورال ( بدون مصاحبة )  
في صياغة بوليفونية ( متعددة الألحان ) مثل :  
الحنة - مرمر زمانى - تعالى يا بطة ( مع الأوبوا )  
- الواد ده ماله ، وذلك بالإضافة لمجموعة الأغاني  
لكورال الأطفال . ابتهاج على كلمات الامام  
زين العابدين لمنشد ونأى وكورال رجال -  
أغاني من الموسيقى التي كتبها لتراجيدية  
اسخيلوس : حاملات القرايين لصوت  
المتزوسوبرانو مع البيانو أو أوركسترا حجرة  
مثل : اذرفى ياعين - يارب .

وله في مجال الأغنية الفنية ( الليدر ،  
أغنية : « النار وتكلمات » للسوبرانو أو  
التينور ، مع البيانو أو أوركسترا حجرة -  
والأمير السعيد للسوبرانو والمتزو سوبرانو  
وكلاهما على أشعار عبد الوهاب البياني . كما  
كتب رومبا « المال » من موسيقى الفيلم  
الاستعراضى التلفزيونى التفاحة الحالدة ، هذا  
فضلا عن أغاني المسرحية الموسيقية الطيب  
والشرير مثل نسمة رايحة وأنا بنت السلطان  
وغیرها والمشار إليها قبلا .

## مؤلفات جمال عبد الرحيم للكورال والأوركسترا :

الصحوة : غنائية ( كانتاته ) للباريتون  
والكورال والأوركسترا على قصيدة الملك لك  
لصلاح عبد الصبور ( وقد ترجمت للغة الألمانية

(١) انتشرت هذه الصوناتة في دول متعددة اذ عزفت في مصر وتركيا وألمانيا الاتحادية وبلجيكا وبريطانيا والاتحاد  
السوفيتي وهي من أفضل أعماله المبكرة التي لفتت انظار النقاد العالميين .

(٢) « أصداء » هي الحركة الأولى في كوتشرتو الفلوت كما أن بحيرة اللوتس هي حركته الثانية وكان قد أوشك  
عليه انجاز تخطيط الحركة الأولى وهي التي يتولى تلاميذه كتابتها على أساس أفكاره



وقدمت بها في برن بسويسرا سنة ١٩٨٢ ( ملحمة سسيناء لكورال الأطفال والكورال والأوركسترا على أشعار صلاح عبد الصبور - « ملامح مصرية » : أربعة أغان شعبية للكورال والأوركسترا هي : الحنة - مرمر زمانى - روق القناني ( مع آلة القانون والناي ) - الواد ده ماله ومالى - « كادنى الهوا » : دور محمد عثمان فى صياغة بوليفونية جديدة للكورال والأوركسترا - الحمامة المطوقة من كلية ودمنة ، لكورال الأطفال والداوى والأوركسترا ( النشيد على كلمات لصلاح جاهين ) .

#### المؤلفات الأوركستراية : متتابعة

للأوركسترا ( سنويت ) - تنويعات سيمفونية على لحن مصرى - ايزيس : قصيد سيمفونى - مقدمة ورونـدو بلدى - « مارش أحـمـس ( من موسيقى موال من مصر ) - رقصة احتفالية أو « صهبة » - سماعى للأوركسترا (١) .

موسيقى الباليه : باليه أوزوريس فى ثلاثة مشاهد من تصميم جوندل ابلينيوس هانوفرو القاهرة سنة ١٩٧٧ - باليه أوزوريس النسخة الكاملة فى خمسة مشاهد ، تصميم عبد المنعم وارمينيا كامل ( قدمته هيئة الآثار فى عروض تاريخية على مسرح أقيم بمعبد الأقصر سنة ١٩٨٦ ) - باليه حسن ونعيمة من ثلاثة مشاهد - ايزيس رقصة ثنائية .

الموسيقى التصويرية : الأفلام الوثائقية : الحياة اليومية عند قدماء المصريين (إخراج ولى الدين سامح ) - وجوه من القدس ( إخراج أ . ف . ( رويش ) - الشمال أنور عبد المولى - المتحف المصرى ( للتلفزيون إخراج سعدية غنيم ) - المسلسل التلفزيونى لا اله الا الله ( عن اخناتون والتوحيد ) إخراج ممدوح مراد سنة ١٩٨٧ . الفيلم التلفزيونى الوثائقى أوزوريس - الفيلم

التلفزيونى الاستعراضى التفاحة الخالدة وكلاهما إخراج محمد السعيد . وللمسرح كتب موسيقى وأغاني حاملات القرابين ، وللإذاعة كتب الموسيقى التصويرية لمسلسل « القدس » .

هذا وقد امتد دور جمال عبد الرحيم الى البحث والترجمة وتمثيل مصر فى المجالات الدولية الموسيقية ، فقام بترجمة رسالة واحدة سيوة وموسيقاها لبريجيت شيفر من الألمانية للعربية ، كما شارك فى ترجمة بعض الكتب الموسيقية مثل تاريخ الموسيقى العالمية ( ت . فينى ) .

وقام بتمثيل مصر فى عدد كبير من المحافل والمؤتمرات والندوات الدولية مثل مؤتمرات الجمعية الدولية للتربية الموسيقية فى هانوفر سنة ١٩٧٧ وانسبروك ( النمسا ) سنة ١٩٨٦ ومؤتمرات اتحاد المؤلفين السوفيت فى موسكو ويريفان ، والندوة الدولية للموسيقى المقامية فى انقرة سنة ٦٦ ومهرجان أسطنبول الموسيقى الدولى ، وبينالى الموسيقى المعاصرة فى زغرب ( يوجوسلافيا ) سنة ١٩٦٤ ، سنة ١٩٦٦ والندوة الدولية لبحث تأثير فنون الغرب بالشرق فى شتو تجارت سنة ١٩٨٧ وغير ذلك ، واختير مقرا لحدى اللجان المتخصصة فى تكوين المؤلفين الشباب فى المؤتمر الدولى للتربية الموسيقية باستراليا سنة ١٩٨٨ ولكن مرضه حال دون مشاركته .

هذا وقد كرمته مصر فمنحته وسام العلوم والفنون مرتين ، وحصل على جائزة الدولة التشجيعية فى التأليف الموسيقى سنة ١٩٧٣ ( دون أن يقدم لها ، وذلك عن موسيقى موال من مصر ) وحصل على جائزة وزارة الثقافة سنة ١٩٦١ ( عن صوناتة الفيولينة ) وجائزة مركز الصور المرئية عن موسيقى فيلم أوزوريس ، وجائزة الجدارة من أكاديمية الفنون سنة ١٩٧٧ .

(١) انجز المؤلف قبل وفاته أغلب هذا العمل وسيكمله تلاميذه فى ضوء أفكاره .





## الفنان الأستاذ جمال عبد الرحيم

رأى مدرسة استلهم عناصر الفولكلور المصري  
( في الموسيقى العربية )

### محمد عبد الوهاب عبد الفتح

منذ حوالي عشر سنوات أتيت لي فرصة عظيمة للدراسة في فصل الأستاذ الراحل / جمال عبد الرحيم . لم يكن عليه أن يعلمنا منوهاً محدداً فحسب أو يلقننا درساً معيناً ، بل كأن يغرس فينا فن التأصيل والامعان في تراثنا الموسيقي الأصيل قبل البدء في عملية الخلق الفني المتطور .

وكان يعلمنا ( فن الألحان وبنائها الإيقاعي ) وكيفية ابتلاع لحن جديد محكم إيقاعياً بروح مصرية أصيلة ولكن من ابتكار الطالب . وقد كنا أحياناً في بادئ الأمر لا نفهم تلك الفلسفة الفنية الصعبة أولاً نستوعب مبادئها الجمالية القيمة في مدرسة جديدة تهدف إلى استلهم عناصر الفولكلور المصري وإعادة خلقه في الموسيقى المصرية المتطورة . . . وهذه الفلسفة ، وهذه المدرسة التي تهدف إلى التجديد مع الحفاظ على روح الماثورات الشعبية الموسيقية الأصيلة ، هي التي حققت معادلة صعبة بين عنصرين يبدو أن في اللحظة الأولى لادراكهما أنهما متناقضان ، ولكن الفنان المبدع الراحل / جمال عبد الرحيم استطاع أن يوازن بينهما وأن يضع حلاً منطقياً لمشكلة مركبة تقع بين التراث والتجديد احتسار اللذان والمنتقون لفترة ليست بالقصيرة في إخراج الشخصية المصرية الأصيلة من مأزقها وتحديد هويتها وسط معتزك التيارات العالمية الحديثة . . . وكم كانت مهمة الأستاذ الكبير شاقة مع طلابه حتى يستوعبوا درس هذا المبدأ الفني الجديد ، فقد زرع فينا كيفية ابتكار مؤلفات ذاتية تستفيد من خبرة العناصر الهارمونية والبوليفونية في تقاليد الموسيقى العالمية ولكنها تستمد أصولها من قواعد المقامية العربية المستخدمة في مصر دون أن نعبد في مؤلفاتنا التقاليد الكلاسيكية والرومانتيكية التي لا تتناسب مع روح الفنون الموسيقية الأصيلة في مصر .





واليوم ونحن ننعى الفنان الراحل / جمال عبد الرحيم نفقد شيئين عزيزين :

**الأول :** الفنان الذى أرسى تقاليد مدرسة التأليف القومى المعاصر فى مصر ، ومؤلفاً موهوباً مبتكراً ، امتلك ناصية التأليف الموسيقى المعاصر ومارسه وعاشه بفكر متحرر وعقل متفتح وأمانة فنية وروح أصيلة .

**الثانى :** الأستاذ الذى تخرج فى مدرسته أكثر من ثلاثة أجيال تعلمت على يديه فنون التأليف المصرى الحديث الذى يجمع بين الأصالة والتطور وأصبحت علامة مضيئة فى التأليف السيمفونى المتطور فى مصر .

ولهذا .. أحاول فى هذا المقال أن أهتدى الى الفلسفة التى تناول فيها المؤلف الراحل الماثور الشعبى الموسيقى فى مصر ، وكيف تعامل معه وعالجها ، فقد آن الآوان .. أن نمعن النظر فى ابداع هذا المؤلف الكبير وخاصة مؤلفاته التى تستلهم تراث الموسيقى الشعبية .. هذا الفنان الذى رحل فى هدوء دون أن يأخذ تقديره المناسب والواجب ، لما قدمه للفن المصرى الموسيقى ، وحن الوقت لكى ندرس تراثه الموسيقى بالنقد الموضوعى والتحليل العلمى الدقيق دون تعصب أو تحيز لفنه ... وهذا المقال هو تقدير متواضع

من أحد طلابه الذين تعلموا على يديه الكثير وكشئ من الوفاء نحوه ، فهو يعتبر الراحل الأول بين المؤلفين القوميين الذى استطاع أن يخلق حركة فنية بالمعنى الحق للكلمة ، وذلك بفضل دراساته الفولكلورية واهتمامه بالتراث الشعبى وتأصيل روح التمعن فيه ليكون منطلقاً نحو ابداع موسيقى جديد يشرى التراث الانسانى الموسيقى العالمى دون الانسلاخ من بيئة هذا التراث الموسيقى المصرى الأصيل .

**جمال عبد الرحيم وفلسفة استلهم عناصر الفولكلور المصرى فى موسيقاه .**

**الأصالة الفنية هى قرة المبدع على الانتماء الى المكان والزمان الذى نشأ فيه . ثم توفيق هذا المبدع فى التفاعل وانتاجه فنا معبرا عن نكهة وروح هذا المكان وهذا الزمان .**

من هذه الفلسفة الفنية اهتم جمال عبد الرحيم باستلهم عناصر الفولكلور المصرى فى موسيقاه بهدف تأكيد الأصالة الفنية والتعبير عن الشخصية المصرية . لذلك فقد شغلت الأغاني الشعبية المصرية بنوعيتها ، أغاني الأطفال الشعبية والأغاني الشعبية عامة ، حيزاً مهماً فى عمله . سواء فى التأليف الموسيقى أو تدريسه التأليف لطلابه ، فكان للموسيقى الشعبية نصيب وافر فى فكره



وابداعه الموسيقى عن طريق استنباط الحان وإيقاعات مميزة • للبيئات وللأجواء الشعبية المصرية ( ريفية وبدوية ) واستلهام المكنون والإيقاع اللذين يتغنى بهما الإنسان الشعبي فما هما إلا تعبير عن فكره ومعتقداته، وصورة لانتماؤه لمجتمعه وبيئته • وباختصار فالإيقاع والحن عند جمال عبد الرحيم أدوات فنية قيمة للكشف عن أبعاد الشخصية المصرية وأصالتها الفنية في أزمانها المتغيرة وأماكنها المختلفة •

### أساليب معالجة الألحان الشعبية عند جمال عبد الرحيم :

من المعروف أن الوسائل الفنية لمعالجة الألحان الشعبية في التأليف الموسيقى قد تبلورت تجاربها عن المدارس الموسيقية القومية في الموسيقى في أربعة مستويات فنية لتناول أو معالجة الألحان الشعبية في التأليف الموسيقى :

١ - المستوى الأول : إضافة التكثيف الهارموني للحن الشعبي • مع المحافظة على نص الحن وهي طريقة غير مقبولة عند جمال عبد الرحيم لخطورتها على الحن الشعبي ، لأن التكثيف الهارموني الغربي نابعا من فكر ولغة أوروبية قد لا تلائم روح النص الشعبي ومقامه ، وقد أتبع جمال عبد الرحيم بديلا يحل هذه المشكلة وهو صياغة كنترابنطية ينسج فيها الحن الأصلي مع ألحان مستمدة من نفس خلية الحن الشعبي وسوف أتناول بالشرح بعض أعماله في هذا المجال في المستويات الثلاثة التالية •

### ٢ - المستوى الثاني : اتخاذ الحن الشعبي

منطلقا لمجموعة من التنويعات في مدى قربها أو بعدها من النص الشعبي • وفي هذا المجال كتب جمال عبد الرحيم ست تنويعات حرة على لحن شعبي مصري للبيانو عام ١٩٥٥ بأسلوب متعمق غير نمطي هي : الأولى والثانية ( في انسياب ) والثالثة ( في خشوع ) والرابعة ( في قلق ) والخامسة ( على خطو القافلة ) والتنويع السادسة ( في أسلوب الرقص المصري ) وفي هذا العمل يغوص المؤلف في أعماق الحن

الشعبي المصري دون نقل الحن الشعبي نقلا حرفيا • وفي هذه التنويعات يبرز التحرر الإيقاعي والموازين المتغيرة التي تتيح للموسيقى تدفقا إيقاعيا حرا • وهي من السمات المميزة للغة الموسيقى المعاصرة • وفق المؤلف في تطبيقها في إطار التنويعات الحرة على لحن شعبي مصري • • وقد أعاد المؤلف كتابة هذه التنويعات للأوركسترا ، وقدمت لأول مرة في العشرين من ديسمبر عام ١٩٦٩ بقيادة فرانز ليتشاور في إطار حفلات أوركسترا القاهرة السيمفوني في المؤتمر الدولي الثاني للموسيقى في القاهرة •

### ٣ - المستوى الثالث : التعامل مع المادة الموسيقية

الشعبية • لحن ومقاما وإيقاعا واستنباط عناصر تعدد الألحان والبناء الموسيقي استنباطا فنيا وقد استخدم جمال عبد الرحيم هذا الأسلوب في ثنائية ( الفيولينة والتشيللو ) التي كتبها عام ١٩٨١ ، وتتكون من ثلاث حركات ، الأولى والثالثة منها على لحنين شعبيين : الأولى على الحن الشعبي ( يانخلتين في العلالى ) من مقام السوزناك • على دو ، والثالثة على الحن الشعبي (وسماح النوبة) من مقام البياتى على مى ، وهو بذلك قد تعامل مع الأغنية الشعبية تعاملًا حرا أثمر عملا موسيقيا بحثا للآلات الوترية في حوار فني بين آلتى الكمان والتشيللو يقوم على فكرة هذين اللحنين من تراث الموسيقى الشعبية المصرية ، وقد تعمد أن يحافظ تماما في بناء هذا العمل على لحن هاتين الأغنيتين الشعبيتين ، وأن يبرزهما بطابعهما الأصيل من آن لآخر ولأول مرة يستطيع مؤلف أن يوفق بين الملامح الشعبية في تركيب النغمات العربية الربعية والزخارف الشرقية الربعية مع الإيقاعات السنكوبية وبين الأسلوب العالمى المتمثل في الكونترابنط المتشابه في النسيج الموسيقي وفي حبكة البناء الموسيقي •

### ٤ - المستوى الرابع : إعادة خلق الفولكلور الموسيقى

حين يتشرب المؤلف تماما مؤثرات الموسيقى الشعبية ، فيصل لمرحلة خلق أفكار موسيقية تبدو كأنها شعبية بينما هي من ابتكاره • وقد كتب جمال عبد الرحيم بهذا الأسلوب أكثر من



عمل أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :  
( أصداء ) للفلوت ، والأوركسترا . وهذا العمل من المؤلفات التي لا يتدخل في إبداعها سوى نزعتة الشخصية ، وإن كان هذا العمل يؤكد أن جمال عبد الرحيم قد استطاع أن يعيد خلق الألحان الأصيلة بصورة مبتكرة بعد أن تمثل الفنون الشعبية وهضمها وترسبت في ضميره الفني ، وهي قدرة في التأليف لا تتأتى إلا لفنانين راسخين الارتباط بتراثهم الشعبي ارتباطاً وثيقاً ومتمكنين من الإبداع والتجديد في إطار هذا التراث كما كتب جمال عبد الرحيم في عام ١٩٦٧ عملاً أوركستراليا باسم ( روندو بلدى ) وهو مأخوذ عن الحركة الثالثة لصوناته الفيولينة التي عزفت بالقاهرة لأول مرة في مايو ١٩٥٩ وقد أسماه المؤلف ( بلدى ) لمدلول هذه الكلمة على كل ما هو أصيل وطيب من تراث الطبقة العاملة البسيطة من سكان المدن ممن ظلوا محافظين على تقاليدهم وطريقتهم في الحياة ولم تجرفهم المدنية الغربية بعد . وقد كتب ألحان هذا الروندو من جو ألحانهم نفسه وتدفق إيقاعاتهم ، ولكن دون اقتباس حرفي لأي لحن معين من الموسيقى الشعبية .

#### استلهام عناصر الرقص الشعبي

انشغل جمال عبد الرحيم بالشغف الشعبي من الوجدان المصري منذ اللحظة الأولى لاشتغاله بالتأليف الموسيقي ، ويتضح ذلك في متابعة القطع الخمس الصغيرة التي ألفها للبيانو عام ١٩٥٤ ، وقد كان طابع الرقص الشعبي المصري الزاخر بإيقاعاته الفنية مصدراً خصباً أثار خيال المؤلف ، فقد استوحى طابع الرقص الشعبي في أكثر من عمل كما في الحركة الأخيرة من متابعة البيانو الصغيرة المعروفة باسم ( رقصة الدربةكة ) التي استخدم فيها المؤلف إيقاعات الرقص الشعبي . بعد أن وسع إمكاناته وخرج به من قيود الوحدة الرتيبة للموازين الموسيقية التقليدية عن طريق مزجه بعناصر مألوفة في موسيقى التراث الشعبي تحمل روح الأجواء الشعبية الريفية . وقد استخدم في هذه الحركة الصغيرة الموازين المنتظمة العادية استخدماً غير مألوف إذ قسم الملائزان الموسيقي إلى ثلاث وحدات ( ٣ ثم ٣ ثم ٢ )

استخدمه كباص استناتو يستمر حتى مازوره ( ٨ ) بدلاً من الاستخدام التقليدي لهذا الميزان أي تقسيمه إلى وحدتين متساويتين ( ٤ ثم ٤ ) ، كما يستخدم المؤلف ضعف هذا الميزان أي في مازورتى ( ١٥ ، ١٦ ) وقسمه إلى ست وحدات ( ٣ ثم ٣ ثم ٣ ثم ٣ ثم ٢ ثم ٢ ) وفي الوقت نفسه أعطى التوتر الإيقاعي اللازم في ختام القسم الأوسط للحركة عن طريق استخدام ميزان في مازورة ( ٢١ ) مما يوحي أن النبض الإيقاعي قد تحول عند مازورة ( ٢٠ ) .

واستلهم كذلك عناصر الرقص الشعبي في المدينة في مؤلفته الأوركسترالية ( الرقصة الاحتفالية ) فاستخدم فيها موازين غير مطروقة في الموسيقى الأوربية كلاسيكية أو رومانتيكية استوحاها من أسلوب الرقص الشعبي البلدى الذى يميزه التخلل الإيقاعي الذى يبطل مفعوله الوحدة الرتيبة المتكررة . وأستطيع أن أقول إن هذا العمل الأوركسترالى قد استلهم فيه جمال عبد الرحيم من جذورنا المدنية الشعبية الأصيلة عناصر إيقاعية تدل على قدرته الإبداعية في التجديد الإيقاعي المستمد من فكرة إيقاعية سنكوبية ، تتكرر بشكل تفاعلي مع أفكار جديدة في توافق محكم . كما تشير هذه الرقصة التي أسماها المؤلف أيضاً ( صهبة ) إلى الاحتفال المنطلق في الأجواء المصرية الشعبية في المدينة .

ومن الأعمال البالغة الأهمية في استلهم جمال عبد الرحيم لموسيقى وإيقاع الرقص الشعبي ( موسيقى الحركة الخامسة من متابعة الأوركسترا التي كتبها عام ١٩٦١ ) وأهداها إلى ( روح الرقص المصري ) وكذلك في التنويع السادس من تنويعاته الحرة على لحن شعبي للبيانو باسم ( فى أسلوب الرقص الشعبي ) وهذه التنويعات أعدها المؤلف فى نسخة للأوركسترا مسجلة على أسطوانة .

#### استلهم الأدب الشعبي .

كتب جمال عبد الرحيم موسيقى باليه باسم ( حسن ونعيمة ) عام ١٩٨٠ وقد صور فيها المؤلف الجو الريفي الشعبي في مصر مستوحياً فيها فكرة قائمة على قصة واقعية في الأدب والغناء



**الشعبي المصري وهي قصة المثنى الريفى المصرى**  
**حسن الذى شغف حبا بنعيمه ، ألا أن أسرتها**  
**ترفضه وتقتله .** وقد استلهم المؤلف من هذه  
القصة الشعبية موسيقى هذا الباليه التى أصبحت  
تعزف كموسيقى مستقلة فى ريبوتوار الحفلات  
الموسيقية . وقد أثبت هذا العمل فلسفة فنية  
تحقق توازن تلك المعادلة الصعبة بين التراث  
والتطور وتدفع الفنان دائما الى خلق عناصر جديدة  
مستوحاة من التراث الموسيقى الأصيل .

**وتتكون موسيقى باليه ( حسن ونعيمة ) من ثلاثة**  
**مشاهد :**

#### **المشهد الأول : ( رقصة شعبية )**

تعبّر عن فرحة الحب ولقاء الحبيين ثم ينتهى  
بقتل حسن .

#### **المشهد الثانى : ( نعيمة تندب حسن )**

وفيه يخيم شبح الموت لمقتل حسن حبيبها على  
أيدي أقاربها .

#### **المشهد الثالث : ( فرح ريفى )**

تسمح نعيمة فى الخيال فتتصور زفافها  
الموعود لحسن وتستعرض فى مخيلتها أنغام  
أغاني الزفاف ، ولكنها تفيق فى النهاية على الواقع  
المؤلم الحزين .

وقد لاقت موسيقى هذا الباليه نجاحا كبيرا  
عند تقديمها فى عدة مدن أمريكية وباريس وروما  
١٩٨٠ . وقد وفق جمال عبد الرحيم فى هذا  
العمل فى كتابة مؤلفات كبيرة متطورة مستلهما  
ومعبرا عن جو الريف المصرى ويصور فيها الحياة  
الريفية بكل هذا الفهم العميق والصدق والتعبير  
عن أصالة الريف ، ويكفى المستمع شحنة الشجن  
العذبة التى تتفجر طاقاتها فى الحركة الثانية من  
هذا العمل ، وقدرته على خلق جو جنائزى حزين  
فى المشهد الثانى ( نعيمة تندب حسن ) فقد  
استوحى فيه ألحانا مبتكرة ، ولكن بروح شعبية،  
للتعديد والتدب تمتد جذورها البعيدة الى ،  
أقصى الصعيد والنوبة .

وتأثير الموسيقى الشعبية بدا بوضوح فى  
التوزيع الأوركستراالى لهذا العمل فنجد فى

المشهد الثانى استوحى لحن الكورانجيليه غناء  
النساء الجنائزى فى قرى الصعيد ، واختار له هذا  
اللون القاتم . وبعمامة فان المؤلف عالج فى هذا  
الباليه آلات النفخ لتحاكى بعض الآلات الشعبية  
مثل « المزمار والأرغول » حيث تغيرت طريقة  
إخراج النغمات فى بعض الأحيان عن قصد .  
والتصور الأصلي لهذه الألحان كان على أساس أن  
تعزفها آلات النفخ الشعبية المزمار والأرغول ولكن  
تعذر الحصول على العازفين الشعبيين الذين  
يقرأون المدونة الموسيقية ، وجعله هذا يستعوض  
عنهم بالآلات الأوركسترالية مع محاولة عزف أبعاد  
أرباع الصوت عن طريق النفخ بالشفيتين ، كما  
تعتمد فى موسيقى هذا الباليه أن يعتمد عن الكتابة  
الهارمونية بعض الشيء لكى تكون أصدق إحياء  
بالجو الشعبى الريفى وبالنسبة لمجموعة الآلات  
الايقاعية التى استخدمت فى هذا العمل فانها  
مزيج من الآلات الايقاعية الشعبية مثل : البندير ،  
المزهر ، الدربكة والرق مع آلات الايقاع .  
الحديثة مثل : الفيبرافون ، ولذلك خرج النسيج  
الموسيقى عن الالتزام الحرفى بالروح الشعبية الى  
التعبير عن هذه الروح بأسلوب فنى جديد .

إبداع صيغة موسيقية جديدة مستوحاة من نداء  
أحد الباعة المتجولين فى مصر .

ابتكر جمال عبد الرحيم نمطا جديدا من أنماط  
الصيغ الحرة فى بناء القوالب الموسيقية ، انطلق  
فيه من نداء أحد الباعة المتجولين فى عمل أسماء  
( ارتجالاات على لحن بائع متجول ) للتشبيلىلو  
للفرد ، ويدلنا هذا العمل على حماس جمال  
عبد الرحيم لفنون نداءات الباعة المتجولين التى  
يعتبرها من أجمل القيم الفنية فى الموسيقى  
الشعبية المصرية ، والتى تتميز بها مصر عن كثير  
من البلدان الأخرى ، وهذه النداءات تعبير عن  
وجدان الانسان المصرى الشعبى وعن القيم  
الموسيقية الكامنة لديه وقد كتب المؤلف عملا فنيا  
شاعريا قائما على لحن سمعه لأحد الباعة  
المتجولين . وفى هذه المؤلفة يضيف جمال  
عبد الرحيم ألوانا نغمية عديدة وهوثرات صوتية  
خاصة لآلة التشيلىلو مستوحاة من خلية اللحن  
الندائى وبنائه وطابعه الغنائى والايقاعى والمقامى .



هذا التقليد في الابتكار اللحظي المتجدد في الأداء  
الشرقي .

ان جهود جمال عبد الرحيم في تأصيل فن  
التأليف الموسيقى في سبيل نهضة موسيقية  
شاملة في مصر ، تضرب جذورها في أعماق البيئة  
وفى صلب التراث وترتفع نحو الآفاق الانسانية  
العالمية . ولن ينسى فضله الكبير وفنه الأصيل  
بين زملائه وتلاميذه وستحفظ له ذاكرة الأجيال  
بل ذاكرة التاريخ ريادته في التأليف الموسيقى  
المتطور في مصر .

وتتميز صياغة هذا العمل بأسلوب فيه روح  
الارتجال والتفاسيم وهو الفن الذي يعتبره عنصرا  
جوهريا مهيذا لروح الموسيقى العربية الشعبية  
والتقليدية .

ومن هنا نستطيع القول أن في موسيقى هذا  
العمل نزعة « فيرتيوزية » مستمدة، الى حد بعيد ،  
من نزعة الارتجال والتفاسيم العميقة الجذور في  
موسيقانا الشعبية ، فهو يحيى أهمية العازف  
الصولو المنفرد في الموسيقى الشعبية ويستوحى





امجد لآل على لحن بيانج منجبول  
للنسلو المنقرد

جمال عبد الرحيم  
GAMAL ABDEL RAHIM

IMPROVISATIONS ON A PEDLAR'S TUNE.

♩ = ca. 50  
FOR CELLO SOLO

flautando -- -- -- --

*p* II I

*tr* *ten.*

*ad lib.*

3 6 6

3 3 6

6 6 6 5



[illegible]



*a tempo*  
*f espr*  
*sim.*  
*più f*  
*p*  
*sim.*  
*f*  
*mf*  
*ten.*  
*dim.*  
*rit.*

This page of musical notation is for a piano piece, likely in a minor key given the presence of F# and C# notes. The score is written for two hands, with the right hand on the upper staves and the left hand on the lower staves. The tempo is marked 'a tempo' at the beginning. The dynamics range from fortissimo (f) to pianissimo (p). The notation includes numerous triplets, indicated by a '3' over a bracketed group of notes, and some sixteenth-note passages. There are also some unusual markings, such as 'espr' (espressivo) and 'ten.' (tension). The piece concludes with a 'dim.' (diminuendo) and 'rit.' (ritardando) marking. The notation is dense and complex, suggesting a technically demanding piece.





★ ★ ★

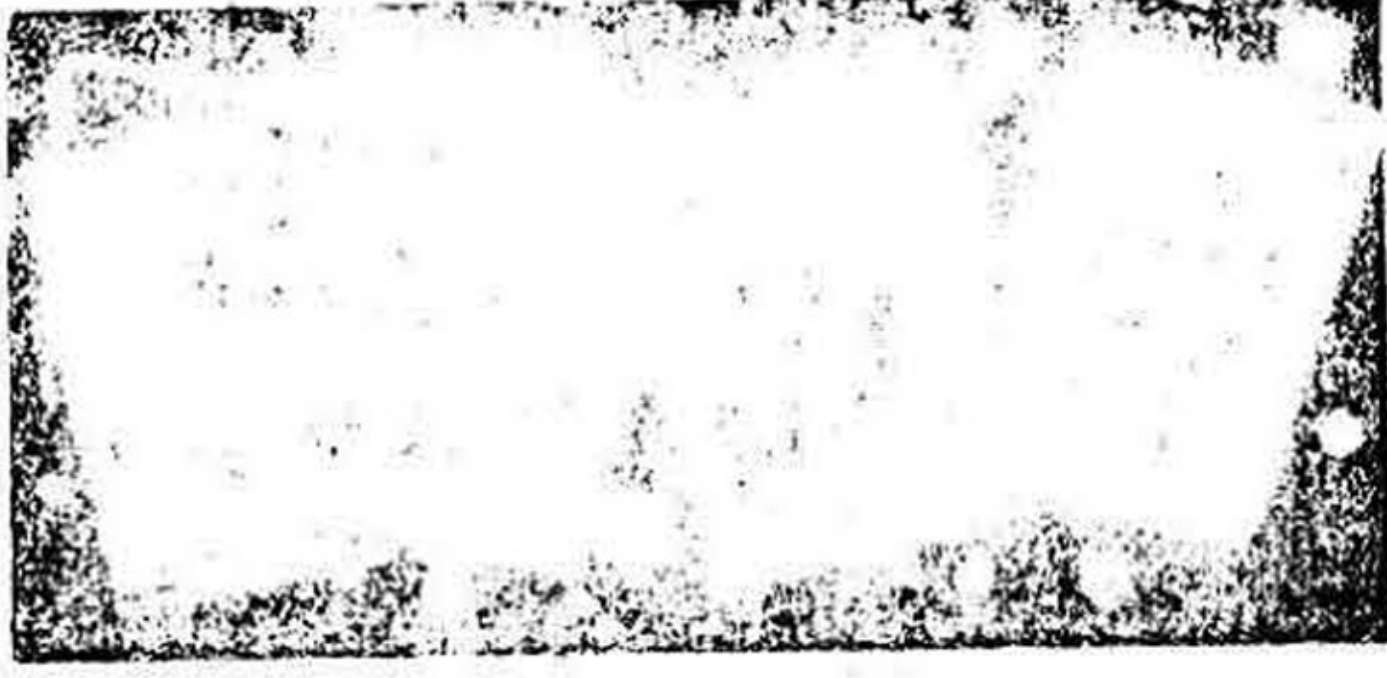
أنجز جمال عبد الرحيم هذه الموسيقى في القاهرة ١٩٨١/٢ وكتب عليها « مهداة  
الى كامل صلاح الدين » عازف التشيللو المصرى الذى عزفها للمرة الأولى فى ألمانيا  
١٩٨٢ ، ثم عزفها بعد ذلك فى كندا ومصر وإيطاليا ويوغوسلافيا والكويت والبحرين  
الخ ..

حقوق التأليف محفوظة للمؤلف

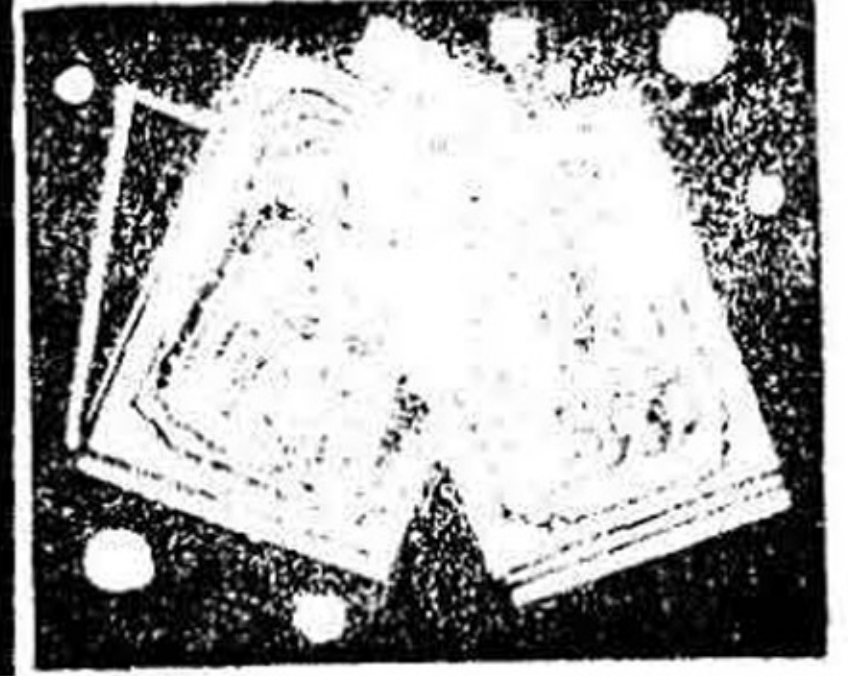
Gamal Abdel-Rahim composed this music in Cairo 1981/2 and dedicated  
"To Kamal Salah-Eldin" the Egyptian cellist, who performed its  
(world) premiere in Federal R. Germany in 1982 and later performed  
in Canada, Italy, Yougoslavia, Kuwait, Bahrain, Egypt etc.

"All Copyrights reserved"





# مكتبة الفنون الشعبية



من أعمال ومؤلفات الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

## أولا - المؤلفات :

- ١ - الأهر - بالاشتراك مع الأستاذ / عثمان توفيق - ١٩٤٦ -
- ٢ - لافوازييه - بالاشتراك مع الدكتور / عبد العزيز أمين - ١٩٤٦ -
- ٣ - الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي - دار المعرفة - ١٩٥٤ -
- ٤ - مجتمعنا - سلسلة اخترنا لك - ١٩٥٥ -
- ٥ - الظاهر بيمبرس في انقصص الشعبي - ١٩٥٩ -
- ٦ - الأسس الفنية للنقد الأدبي - حائز على جائزة الدولة التشجيعية - ١٩٦١ -
- ٧ - خيال الظل - الدار المصرية للتأليف والترجمة - ١٩٦٥ -
- ٨ - الحكاية الشعبية - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - ١٩٦٨ -
- ٩ - دفاع عن الفولكلور - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧١ -
- ١٠ - فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث - دار المعرفة - ١٩٧٣ -
- ١١ - التراث الشعبي - دار المعارف - ١٩٧٩ -
- ١٢ - الأسطورة والفن الشعبي - المركز الثقافي الجامعي - ١٩٨٠ -
- ١٣ - في الأدب المغربي المعاصر - بالاشتراك مع د. فتحي حسن المصري - دار المعارف - ١٩٨٢ -
- ١٤ - الموسوعة المصرية - بالاشتراك مع آخرين -
- ١٥ - موسوعة الآداب والفنون الشعبية - دار الهلال - بالاشتراك مع آخرين -
- ١٦ - معجم الفولكلور - لبنان - ١٩٨٢ -

## ثانيا : الترجمات :

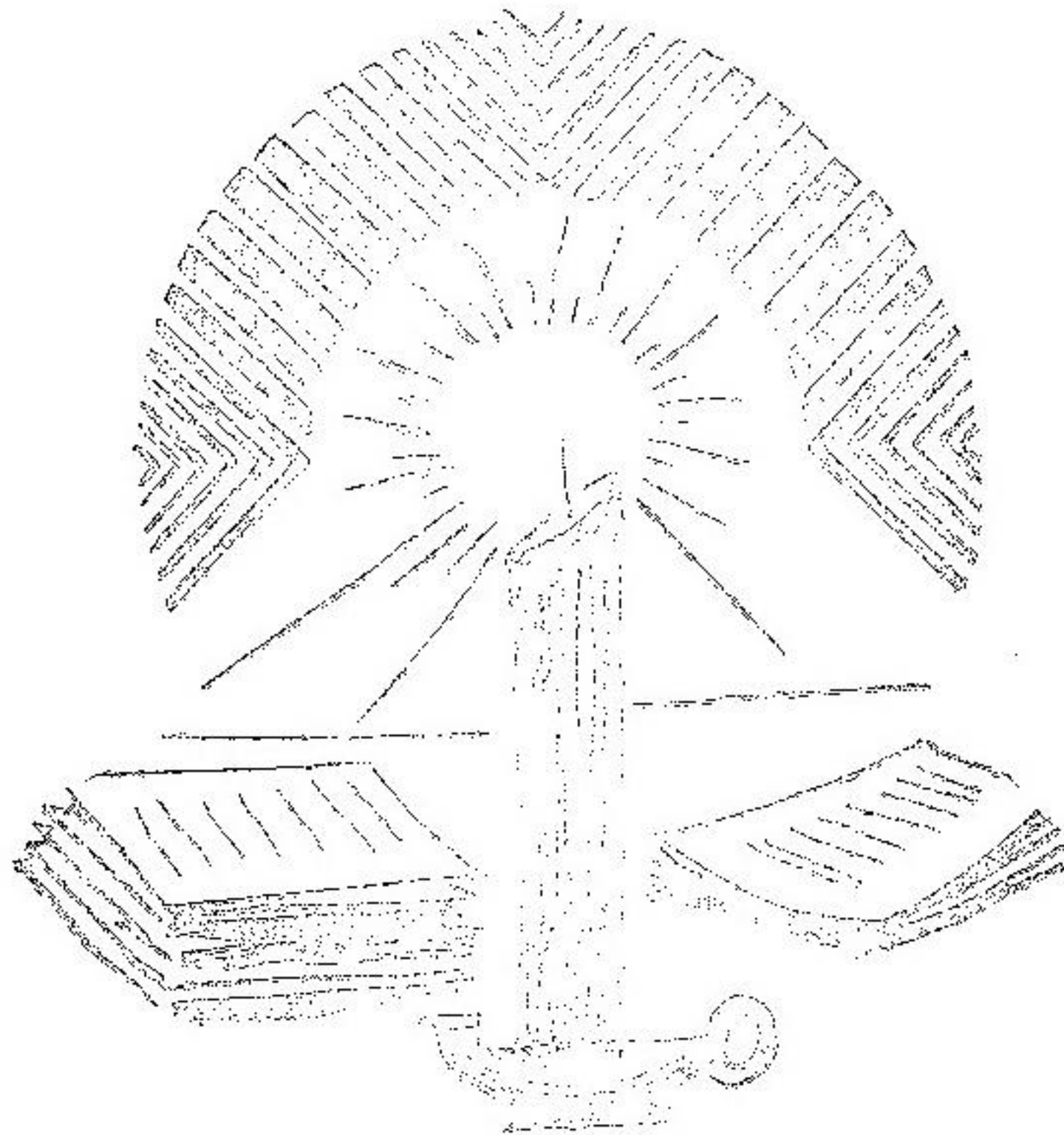
- ١ - الزواج - ادوارد وسترمارك - ١٩٣١ -
- ٢ - فلسفة الجمال - بالاشتراك مع الأستاذين عثمان نويه ورمزي يس - كارت - ١٩٤٥ -
- ٣ - عالم الغد - ه. ج. ويلز - بالاشتراك مع الأستاذ حافظ جلال - ١٩٤٦ -
- ٤ - صائد الغزلان - قصة - ١٩٥٤ -
- ٥ - ثلاث مسرحيات لشكسبير - ( سيدان من فيرونا - العاصفة - ترويلوس وكريسيلا ) - ١٩٦٠ -



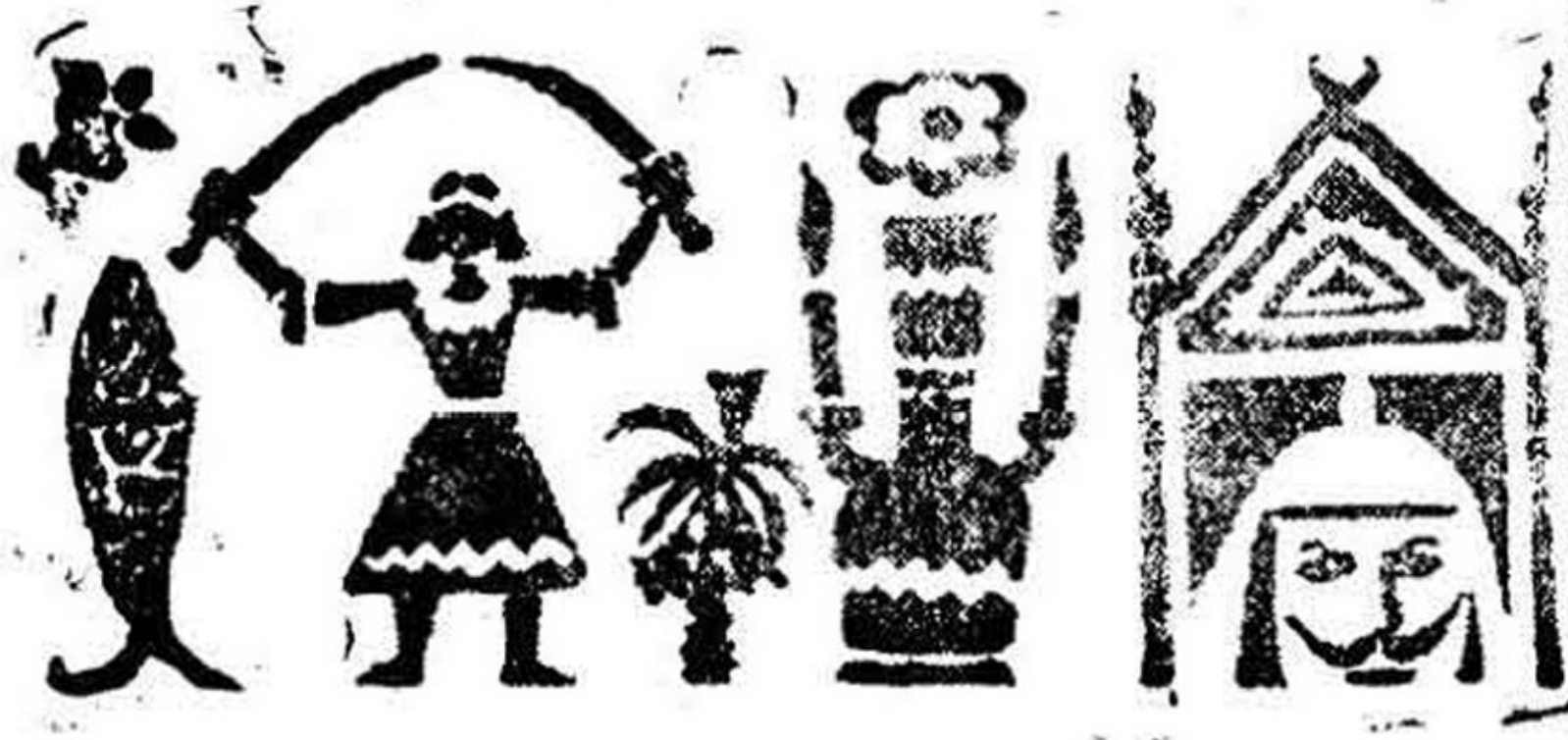
- ٦ - رحلة في عالم النور - دار المعرفة - ١٩٦١ -
- ٧ - أضيء شمعاً واحدة - رواية بيغلي بيلر - المكتب المصري الحديث - ١٩٦٩
- ٨ - برجسون -
- ٩ - النوم الهادئ - ولفرد فورتفيلد
- ١٠ - البنجاتنترا أو الأسفار الخمسة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠
- ١١ - حكايات كاتربري - جيفري تشوسر - بالاشتراك مع د . مجدى وهبة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣
- ١٢ - حكايات من النبوة - جمال محمد أحمد - ١٩٨٧
- ١٣ - دائرة المعارف الإسلامية - بالاشتراك مع الأستاذين ابراهيم زكى خورشيد وأحمد الشنتناوى
- ١٤ - قصة الحضارة - ول ديورانت - الأجزاء الخاصة بالعصور الوسطى
- ١٥ - تاريخ العالم - المجلدات الأولى - ادارة الثقافة بوزارة المعارف

#### ثالثاً : المراجعات :

- ١ - معالم تاريخ الانسانية - هـ . جـ . ويلز - المجلد الثالث - ترجمة د . عبد العزيز توفيق جاويد
- ٢ - قصة الحضارة - ول ديورانت - الجزء الثانى - المجلد الثالث
- ٣ - النفسيون - ولیم ديفدسون
- ٤ - ديوان أبى تمام - وقد قدم له أيضاً مع الأسناذ / عبد الفتاح مصطفى
- ٥ - مكتب البريد - رابندرانات طاغور - ترجمة طاهر الجبالوى .
- هذا بالإضافة الى العديد من المقالات والدراسات التى نشرها الأستاذ الدكتور بالمجلات الثقافية المصرية والعربية وقد أثرت مقالاته ودراساته حركة الدراسات الأدبية بصفة عامة والفولكلورية منها بصفة خاصة .







# جولة الفنون الشعبية



## الوفاء للنيل (الندوة العلمية)

عبد العزيز رفعت

فى التاسع عشر من أكتوبر ، وباحدى قاعات فندق سميراميس عقدت محافظة القاهرة - بالتعاون مع أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا - ندوتها العلمية الرابعة عن نهر النيل ، قاصرة احتفالها السنوى الذى تقيمه وفاء لهذا النهر العظيم ، منذ ثلاث سنوات خلون ، على هذا الجانب العلمى دون غيره من الجوانب الاحتفالية الأخرى ، وذلك تعاطفا مع شعب السودان الشقيق الذى يمر الآن بمحنة طاحنة من جراء الفيضانات العالية والسيول . ومن ثم لم يكن هناك مجال لمشاركة الجماهير التى دعونا - فى العام الماضى - الى ضرورة العمل على مشاركتها فى هذا الاحتفال لما فى ذلك من أهمية بالغة فى اذكاء روح الانتماء لنهرنا الخالد ، وما يتبع ذلك من الحفاظ عليه وعلى مياهه . ولا أظننى هنا بحاجة الى التذكير بما كان للنيل من قداسة فى نفوس المصريين القدماء ، ولا بالمسئولية الخلقية التى كانوا يحسونها تجاهه . نجد ذلك فى متون الأهرام ، وفى اعترافات المتوفى أمام الاله « انى لم أدنس النهر ، ولم أضع سدا أمام المياه الجارية » .



ولقد ظل هذا السلوك القويم الواعى أمرا تقليديا وحكمة ذات معيار يرثها الابن عن أبيه فماذا حدث ؟ ..

**لعل الاقتراح الذى تقدم به الأستاذ صفوت كمال ، أثناء انعقاد الندوة ، بتخصيص جائزة تسمى « جائزة النيل » تمنح للأبحاث والدراسات والمشروعات التى تتعلق بالنهر وتعود بالفائدة على مرتفقيه ، لعل لهذا الاقتراح وهو ذو أهداف سامية عديدة ، أثره فى تحقيق الانتماء - الذى كدنا نفقده - لهذا النهر العظيم غير أننى أقترح ، فى هذا الاتجاه ، دعما آخر وهو أن يكون احتفالنا بالنيل احتفالا قوميا مهيبا تشارك فيه كل محافظات مصر - وبخاصة تلك التى ترتفق عليه ، وتستمد من مياهه الحياة والخير ، ليكن احتفالنا بالنيل عيدا نتبادل فيه التهاني وليسمى هذا اليوم « عيد النيل » . وسيكون لهذا مردوده الاجتماعى والاقتصادى والثقافى الذى تتضاءل أمامه كل الحجج التى نتذرع بها دوما حتى تقلصت أعيادنا وندرت احتفالاتنا ، وقديما كانت مصر تموج باحتفالاتها وتألق بأعيادها ، يقيمها الفراعين والسلاطين والملوك وتؤمها الجماهير ، ويشارك فى أحيائها الجميع ، وكم حفظ ذلك عليها ولها الكثير من عاداتها الأصيلة ، وتقاليدها القويمة وروابطها المتينة . . . قد تكون المعاذير هذا العام مقبولة انطلاقا مما نسعى إليه ، لكنها لن تكون كذلك فى القابل من الأعوام ، والمسئولية تجاه النيل مسئولية مشتركة وهى من الجسامة بالقدر الذى ينوء به كاهل الأجهزة الرسمية وحدها ، وقد يساعد ما أرفجت به وسائل الاعلام هذا العام من نقص فى مياه النهر ، ومن ثم نقص فى الثمرات والأنفس ، على إشاعة روح الحماس لدى الجماهير للمشاركة فى هذه الظاهرة الاحتفالية القديمة قدم التاريخ والجليلة جلال النهر .**

**بدأت الندوة العلمية عن نهر النيل بخير ما جادت به السما على أهل الأرض ، إذ استهلها القارئ الشيخ عبد اللطيف محمد السيد بكلمات الله ، وقد أعقب هذا الاستهلال الطيب الأستاذ الدكتور أبو الفتوح عبداللطيف**

**- رئيس أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا - بكلمة نوه فيها بأهمية هذا اللقاء ، واختلافه عن اللقاءات السابقة . . . إذ كنا على شفا فترة من الجفاف ، كانت ستؤثر بلا شك على خريطة مصر ، فأنقذنا الله منها ، وعوض فيضان هذا العام نقص الأعوام السابقة ، كما نوه سيادته أيضا بحرص الأكاديمية على أن يكون للنيل ، فى خطة الأكاديمية العلمية ، نصيب موفور من الدراسات التى تجريها ، والبحوث التى تقوم بها ، ثم ألقى السيد اللواء يوسف أبو طالب - محافظ القاهرة - كلمة رحب فيها بالسادة الحاضرين مشيرا الى أنه قد تردد كثيرا - هذا العام - فى الاحتفال بالنيل للغممة التى أصابت السودان الشقيق . . . ولأن العلم أساس صلب لتلمس الطريق الى المستقبل الأفضل ، والظروف الأفضل . فقد أثر أن يقصر هذا الاحتفال على الندوة العلمية ليس غير ليظل تقليد الاحتفال بالنيل موصولا غير مقطوع ، وفى نهاية كلمته ، التى تناولت العديد من المواضيع وبخاصة انجازات المحافظة المتعلقة بالنهر ، أوصى سيادته بالحرص على تطبيق التوصيات التى ستسفر عنها الندوة ، وذلك بواسطة الهيئات والقطاعات والأجهزة المختلفة ، كل فى حدود اختصاصه ، لا سيما وقد تم الانتهاء من معظم المرافق التى تمثل البنية الأساسية التى ليس بعدها غير الانطلاق لتعويض ما فات . ثم بدأت وقائع الندوة فاستهلها الأستاذة الدكتورة نعام أحمد فؤاد ، جريا على موصول عاداتها ، بقصيدة رائعة نقتطف منها هذه الأبيات :**

أصل الحضارة فى صعيدك ثابت  
ونباتها حسن عليك . . . مخلق

يا نيل . . . لى فىك مدح لهن فيه تكلف  
أملاه حب ليس فيه تملق

فاحفظ ودائعك التى استؤمنتها  
أنت الوفى ، اذا أؤتمنت ، الأصديق

وكم حفظ النيل لنا ، فليتنا نحفظ له بعضا  
مما حفظ !



هبة النيل فحسب ، وانما هي أيضا من صنع  
أبنائها المصريين .

جاء بعد ذلك بحث الأستاذ صفوت كمال  
- الأستاذ الفولكلور بالمعهد العالي للفنون  
الشعبية - وذلك تحت عنوان « النيل والتفكير  
العلمي في مصر » ، وقد افتتحه بتعريف  
لمصطلح « التفكير العلمي » على أنه « الكشف  
عن العلل المنظمة لظواهر الكون ، وتحديد  
القوانين التي تسود مظاهر الطبيعة ، وتطبيق  
ذلك على الوقائع والحالات الجزئية » .  
ومن خلال هذا التعريف أمكنه أن يستخلص  
من واقع الحياة في مصر القديمة ، مدى ما حققه  
الانسان المصري من نتائج علمية . كاختراعه  
للآلات الموسيقية ومعرفته بالنسب الضوئية  
ونقطة الاتزان وغير ذلك من اختراعات وقوانين  
ونظريات صاغت حياته ووجهتها نحو حياة  
أفضل سمت بقيمة الانسان وأكدت انسانيته ،  
وأنشأت وحدت علاقة سوية بينه وبين الكون  
باطلاقه والطبيعة بجزئياتها ، وأثر النيل في ذلك  
جملة وتفصيلا وقد أثار هذا البحث برصانته  
العلمية تعقيبات كثيرة ، كما رسم علامات استفهام  
متعددة تطلب الحل ، ولعل أجدى هذه التعقيبات  
ما أثاره المهندس وليم نجيب سيفين - وزير  
الهجرة السابق - بتساؤله حول تعاملنا الحالي  
مع النهر الذي يهبنا الحياة : هل يتم بطريقة  
علمية أم لا ؟! .

وقد أوضح سيادته في هذا التعقيب  
الاعتداءات التي تتم على النيل ، واننا نفقد من  
الأراضي الزراعية سنويا ما مقداره ٦٢ ألف فدان  
منهم ٢٠ ألفا بسبب التجريف ومثلها بسبب  
الاسكان والباقي بسبب التبوير . وطالب  
سيادته في نهاية هذا التعقيب الخطير بضرورة  
التوصية بالتعامل العلمي مع النيل .

كما قام الأستاذ / صفوت كمال ، ردا على  
تساؤلات الحاضرين وتعقيباتهم ، بتوضيح من  
شأنه أن يجيب على هذه التساؤلات ويضبط  
توجهاتها هو : أن الفكر الديني في مصر القديمة  
لم يكن فكرا كهنوتيا صرفا ، وانما كان فكرا  
تأمليا نتج عن ملاحظات دقيقة واعية للظواهر

بعد هذه الاستهلاله الشعرية الأخاذة ألفت  
الأستاذة الدكتورة بحثها عن « النيل في  
وجدان الشعب المصري » ، وكم كان رائعا أن  
تتناول هذا الموضوع اللا محدود في سياق  
من الأقوال التي قدمها الانسان المصري في  
مسعاه ، عبر تاريخه الطويل ، لأن يجعل من  
ارتباطه بالنيل علاقة حية ذات معنى عميق  
يمكن اكتشافها في الألفاظ الدالة أكثر مما  
يمكن في القضايا المجردة ، فقدمت جزءا من  
نشيد النيل في مصر القديمة ، وآخر مما  
كان يتلى في كنائس مصر في العصر القبطي ،  
وثالث مما في كتابات المؤرخين العرب القدامى  
والمحدثين ، غير مغفلة للكتابات التي تناولت  
النيل عند مفكرى الغرب ، وان كان ذلك  
بإيجاز شديد ، وفي نهاية هذا العرض ذى  
المغزى المهم الذى جاءت لغته كلغة الشعر ،  
والذى تحدت بنيته بحكم المزاج والدربة ،  
قدمت الأستاذة الدكتورة نشيدا للنيل أشبه  
بالتراتيل ، ودعت المساجد والكنائس والمدارس  
الى ترديده مثلما كان يفعل الشاماسة في  
مصر القبطية عندما تصعد المياه فى النهر  
فيأخذون منها ما يقدمونه للرب بقصد  
البركة .

« تفضل يا رب مياه النهر فى هذه السنة  
باركها »

ليبارك الرب مياه النهر ويبارك المهتمين به  
بعد ذلك قدم الأستاذ الدكتور على حسن  
- أستاذ الآثار المصرية القديمة - بحثه عن  
« النيل وقدماء المصريين » معتمدا فى هذا  
البحث العلمى الشيق مجموعة من الشرائح  
الملونة . التى قام بعرضها على السادة  
الحاضرين ، متجها بذلك الى الفحص المركز  
لمجموعة من المقولات التى يمكن توسيعها فى  
مجلدات كاملة ، ليؤكد على أن النيل يعد بمثابة  
المهندس الذى قام على تنظيم المجتمع المصرى ،  
وتحديد العلاقات فيما بين أفراده بعضهم  
ببعض ، وعلى أنه السبب الرئيس وراء الحقيقة  
التاريخية فى عدم تغير الشعب المصرى للغته  
غير مرة واحدة ولديانته غير مرتين ، ومتطرقا  
لكثير من التفاصيل الناطقة بأن مصر ليست



الطبيعية ومنها النيل ، بل وأهمها ، ثم تجريد هذه الملاحظات في أفكار مطلقة . وقد أعقب هذا التوضيح بحث انلواء مهندس / كمال حجاب - رئيس مجلس ادارة مرفق مياه القاهرة الكبرى - عن « نهر النيل ومياه الشرب » . وفيه أوضح سيادته أننا نعتمد في القاهرة على ٩٠ ٪ من مياه النيل ، ١٠ ٪ من المياه الجوفية وذلك لوفاء بحاجة الانسان المصرى من مياه لغرض الاستحمام والنظافة والشرب ، وأن نصيب الفرد من هذه المياه يصل الى ٣٠٠ لتر يوميا ، وهو رقم مقبول عالميا ، اذ يصل نصيب الفرد فى الدول المتقدمة الى حوالى ال ٥٠٠ لتر يوميا ، وفى الدول النامية ٢٠٠ لتر يوميا ، وأنه على الرغم من تغير مياه النيل بسبب عدم وجود مادة « الغرين » ضمن مكوناتها بعد بناء السد العالى ، الا أن معالجة هذه المياه أصبح أمرا باهظ التكلفة ، نظرا لكثرة الطحالب التى لم تكن تنمو سلفا مع وجود مادة « الغرين » ، وقد أدى هذا الى تغير كبير فى تكنولوجيا معالجة المياه فى القاهرة استندعى استعمالا أكثر لمادة الكلور مما رفع أسعار المياه فى الفترة الأخيرة ، ومع وجود التلوث الناجم عن تصريف مخلفات المصانع فى نهر النيل أصبحنا فى حاجة الى كلور أكثر ، وما لم نتنبه الى خطورة هذا التصريف وإيقافه تماما سنصل بالتأكد الى مرحلة الخطر . وهنا طالب المهندس وليم نجيب سيفين بضرورة الاعتماد ١٠٠ ٪ على مياه النيل حتى يتم الانتهاء من اصلاح شبكة الصرف الصحى التى تشكل تسرباتها خطرا أكبر على الصحة العامة . وللحق فان كلتا المهمتين حميدتان ، وأن جهودا جبارة تبذل فى كلا الاتجاهين لتلافى هذه الأخطار من أجل خير مصر وخير أبنائها ، بيد أن محور هذه القضية « قضية مياه الشرب » قد أرجأ قليلا لحين انتهاء الدكتور نبىه العلقامى - الأستاذ بجامعة حلوان - من اللقاء ببحثه عن « النيل والشباب » مؤكدا على أهمية الدور البناء الذى يمكن أن يقوم به فى تشييد أركانها وارساء دعائمها ، هذا القطاع - قطاع الشباب - فى التعمير والتنمية ، وبعيدا عن الجدل فان تاريخ أية حضارة يمكن أن يوقفنا على حجم هذا الدور المتميز

فى تشييد أركانها وارساء دعائمها ، ومن ثم يجب علينا صيانة هذا القطاع والمحافظة عليه مشتعلا ومتأججا على الدوام ، ولئن كان النيل يعنى الاستقرار والتنمية ، فان قطاع الشباب هو العنصر الفعال والنشط فى أحداثهما واستثمار النيل بصفتيه من حدودنا الجنوبية فى أسوان الى مصبه فى البحر الأبيض يضيف فرصا كثيرة فى مجالى الزراعة والسياحة للشباب كما أن النيل يعد مجالا رياضيا هاما لرياضة بسيطة وقديمة هى « رياضة التجديف » والتى يمكن أن يعد لها فى صورة مسابقة رياضية دولية ثابتة للشباب تدعم مجالى الرياضة والسياحة على حد سواء .

بعد ذلك قدم الدكتور / فاروق البديوى - جهاز شؤون البيئة - تقريرا مفصلا عن « خطة الدولة لحماية نهر النيل من التلوث » . مشيرا الى أن هذه الخطة قد بدأت فى عام ١٩٨٥ بمشروع ايقاف صرف المصانع الأكثر خطورة فى مياه النهر ، وقد استمر العمل فى هذا المشروع الهام حتى عام ١٩٨٧ ونفذ جزء كبير منه ، غير أن تمويل المشروع قد أوقف هذا العام ، ومن غير المحتمل أن تتوقف استجاباتنا أمام مشكلة التلوث عند هذا الحد ، فقد تقدم مصنع الحديد والصلب بمشروعه لاييقاف صرف مخلفاته فى النهر ، وقد تمت دراسة هذا المشروع وستتخلص مياه النيل من عنصر الحديد تماما فى أوائل العام القادم ، وكذلك شركة « كيما » قد بدأت فى صرف مخلفاتها فى مكان آخر غير النيل ، فضلا عن تجهيز بعض المحافظات بوحدات صرف صحى مغلق لسحب مخلفات المراكب التجارية كى لا تقوم بصرف مخلفاتها فى النهر .

هذا وقد طرح السيد اللواء / أحمد حسن - نائب محافظ القاهرة - موضوع شركات الأسهمت وما تشهده هذه الشركات من تلوث وطلب من الدكتور البديوى توضيحا حول هذا الموضوع وأوضح الدكتور البديوى أن مواردنا من العملة الصعبة تقف عقبة فى سبيل استيراد أجهزة من الخارج توقف هذا التلوث وفى نهاية هذا الحديث طالب المهندس وليم نجيب سيفين باعطاء



الأولوية لجهاز شئون البيئة عند مناقشة الميزانية العامة للدولة وضرورة التوصية بزيادة ميزانية هذا الجهاز المهم استنادا الى الحكمة القائلة بأن الوقاية خير من العلاج » .

#### ولعل الأستاذ الدكتور / ابراهيم رزقانه

- آداب القاهرة - ببحثه القيم عن « جيولوجية نهر النيل » قد صرف الأذهان - مؤقتا - عن قضية التلوث ليفجر قضية أخرى ، على الدرجة نفسها من الأهمية ، هي قضية « التصحر » ، التي تشكل خطرا أكبر مما كانت تشكله فيما مضى قبل بناء السد العالي ونقص مادة « الغرين » في مياه النيل . ومادة « الغرين » هي المادة التي كونت وادي النيل بالتدرج ، أي هي التي كونت مصر ، فقد كان الناس قديما يعيشون في الصحراء ( شرقية وغربية ) ، وكان النيل يلقي بمادة الغرين على الرمال ، فتأتى الصحراء وتلقى برمالها على الغرين ، وفي العام التالى يلقي النيل بغرينه على هذه الرمال . وهكذا دواليك لعشرة آلاف عام فى نظام لم يختل فيه تكون الوادى ، فلما جئت الصحراء ، وانخفض مستوى النيل فى العصر الحجري الحديث - قبل عهد الأسرات - ولم يعد يرسل فيضانه الى حد بعيد تشجع الناس للسكنى على ضفاف النهر ، وأخذوا العالم كله من بدائية استمرت لعشرات الآلاف من السنين الى مدينة لم يكن يعرفها من قبل وذلك خلال خمسة آلاف عام . ولئن كنا نترنم الآن بفضائل النيل ونعدد محاسنه فلا بد من طريقة لعودته كاملا ، عودته جسدا وروحا ، فالغرين هو الجسد والماء هو الروح ، وهذا لن يعجز مهندسينا يقينا تلافيا للتصحر وتداركا للنحر . هذا وقد أفاض الأستاذ الدكتور رزقانه فى تقديم الكثير من الوقائع والتفاصيل والحقائق التاريخية من حيث الزمان والمكان ، دعما لوجهة نظره هذه ، ولينقلنا بذلك أيضا عبر آفاق رحبة من

الماضى والحاضر والمستقبل ، وليضع أيدينا على أهمية أن نتواصل دائما مع ماضينا بأن نسير الى الأمام مع التفاتة راشدة الى الخلف .

#### أعقب ذلك اللقاء الهام الأستاذ الدكتور

محمد أنور مصطفى - المركز القومى للبحوث - بمحاضرة قيمة عن « تكنولوجيا مياه الشرب » ، لنعود مرة ثانية الى قضية تلوث مياه النهر ، التي ارتفعت بها كمية الأملاح الذائبة من ٣٠٠ مجم فى السنتيمتر المكعب الى ١٤٠٠ مجم / سم<sup>٣</sup> وهذه الزيادة الهائلة مصحوبة ببكتريا وطحالب لم تكن موجودة من قبل مع وجود الغرين ، فضلا عن سموم مخلفات المصانع التي تصرف فى النهر ، وفى ظل هذا التلوث الحاد تغيرت تكنولوجيا معالجة مياه الشرب وأصبحت تضيف أعباء اقتصادية أكثر مما تضيفه أعباء العمل على إيقاف صرف مخلفات المصانع فى النهر ، اذ يتطلب الأمر مع وجود هذه المخلفات العمل باستمرار على زيادة كفاءة إزالة المواد العالقة والقبالة للترسيب ، وتغيير نوعية أحواض الترسيب وأنواع المرشحات الرملية ، وطرق غلى المرشحات ، وزيادة جرعات الكلور أو الشبه وضرورة اضافة جرعات أكبر من الكربون المنشط ومواد أخرى جديدة لازالة ما يعلق فى المياه من بكتريا وغير ذلك . حفاظا على صحة المواطنين وسلامة الاقتصاد الوطنى .

#### وفى نهاية هذه الندوة تقدم السيد اللواء /

أحمد حسن - نائب المحافظ - بكلمة شكر للسادة الأعضاء والحاضرين مؤكدا على مواصلة العمل الجاد من أجل الحفاظ على نهر النيل كما طلب من السادة أعضاء الندوة ضرورة تقديم أبحاثهم ودراساتهم لجمعها فى كتاب حول نيلنا العظيم .

عبد العزيز رفعت



# الطِّبُّ الشَّعْبِيُّ

## في تشيكوسلوفاكيا

كمال الدين حسين

لا تخلو ثقافة جماعة من الجماعات القديمة أو الحديثة من الاعتقاد في أهمية الأعشاب النباتية كوسيلة من وسائل العلاج الناجح لعدد من الامراض ، ويشكل هذا الاعتقاد مع أمثاله من منظومة المعتقدات الشعبية في العلاج الايحائي ( عن طريق السحر - التنويم المغناطيسي ) ما يعرف بالطب الشعبي ، الذي كان يمارسه ممارسون غير مرخص لهم بمزاولة الطب بأسلوبه العلمي المعروف ، وهم من يطلق عليهم « الأطباء الشعبيون » الذين يتناقلون أسرار الطب الشعبي فيما بينهم وعبر الأجيال بطريق المشافهة .

ومنهم في مصر على سبيل المثال حلاق الصحة الذي ما زال يمارس مهنته في بعض قرى مصر حتى الآن ، وإذا كان حلاق الصحة يستخدم بعض المستحضرات الطبية أو مستحضرات الأعشاب في علاج بعض الأمراض فهناك من يعالجون المرضى عن طريق السحر والممارسات السحرية التي توحى بإزالة توتر المرض وآلام المريض ، وإعادة التوازن للمريض انفعاليا أو عضويا أو كليهما معا ، سواء أكان ذلك عن طريق الكتابة والرقى أو عن طريق حرق البخور وكشف الأعمال . وهؤلاء يجدون سوقا رائجة لتجارتهن بين المرضى ذوي النزعات الغيبية ، والميل الأكبر للتفكير الخرافي .

والجذور أو الحبوب ، أو تكون في الزيوت والمستخلصات التي تستخلص منها .

وحول هذه الأعشاب ، أنواعها ، تجميعها ، تصنيعها ، وحفظها ، كان معرض الطب الشعبي التشيكي الذي افتتح في المركز الثقافي السوفيتي في المدة من ٢ حتى ٣٠ أكتوبر عام ١٩٨٨ . ونظمت إدارة المتحف الوطني التشيكي ، التابعة للمعهد الاثنوجرافي عى مدينة مارتين بمقاطعة تيوريس بتشيكوسلوفاكيا .

وقد شيد المتحف الوطني في مدينة مارتين عام ١٩٨٤ بمناسبة احتفال المدينة بمرور ٧٠٠

واساليب ونظم الطب الشعبي ليست جامدة بل هي نظم مرنة تسمح بدخول افكار جديدة عن التشخيص وممارسة العلاج ، قد تستمد عناصرها من الطب القديم والحديث على السواء .

وتشكل الأعشاب النباتية محورا مهما من المحاور التي يعتمد عليها الطب الشعبي في جانبه العلاجي ، ويدور حول خصائصها العلاجية كثير من المعتقدات الشعبية . ومن أهم هذه النباتات والأعشاب ، الثوم ، البابونج ، الصبار ، الكمون ، الترياق الأبيض ، النعناع ، العشب المر ، الحلبة ، القرنفل . الخ التي تستخدم لفوائدها الموجودة في بعض أجزائها كالأوراق والأزهار



عام على انشائها ، وقد كان للأعشاب والطب الشعبي جانب كبير في هذا المتحف باعتبار مدينة مارتين مثلها مثل باقي مدن مقاطعة تيوريس ثرية بأعشابها الطبية ولها تقاليد الراسخة والثرية أيضا في مجال الطب الشعبي .

**والهدف من إقامة هذا المعرض وتجواله كما تقول النشرة الخاصة بالمعرض هو تعريف أكبر مجموعة من الشعوب بأشكال وجوانب الطب الشعبي التشيكي التي انتشرت خلال القرنين الماضيين ، وقد حفل المعرض بالعديد من الصور والرسوم الايضاحية عن ممارسة الطب الشعبي والتي يرجع تاريخها الى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين .**

وقد قسم المعرض حسب تسلسل عملية التطبيب الشعبي واستخدام الأعشاب ، ففي القسم الأول منه نجد صورا لأنواع من الأعشاب الطبية الموجودة في منطقة تيوريس ، يليها صور العمليات وهناك قسم آخر يصور بعض عمليات لاستخراج الزيوت والمستحضرات المختلفة منها كذلك صور للمعدات المستخدمة في هذه العمليات وهناك قسم آخر يصور بعض عمليات الطب الشعبي من التشخيص والعلاج ، وصور الممارسين من القابلات ومجبرى العظام ، ومعالجى الأسنان والمعالجين الروحيين ومن يستخدمون أساليب سحرية وغيبية في العلاج .

وكل هذه الصور وما دون عليها من وصف وتفسير وتعليق يهدف الى مساعدة زائر المعرض على التعرف من خلالها على أسرار مهنة التشخيص والتطبيب الشعبي التي ظلت سرا مثيرا . وما زالت تستخدم منها عشرات الوصفات عن كيفية اعداد خلطات الأعشاب والمستحضرات الكحولية ، والمراهم والزيوت .

**وفي لقاء مع د . جابريل هورستوفا مديرة المتحف الأثنوجرافي بمدينة مارتين والمسؤولة**

عن هذا المعرض المخصص للطب الشعبي قالت « أن الطبيعة تجود دوما في كل منطقة بما يحتاجه أهلها من أعشاب طبية ، تساعد على مقاومة الأمراض الموجودة في هذه البيئة ، وان الأعشاب الطبية تكون مأمونة في استخدامها عن غيرها من العقاقير الطبية المصنعة والتي تستخدم في تصنيعها بعض المواد الكيماوية التي قد ينتج عنها بعض الأعراض الجانبية التي يندر حدوثها عند استخدام الأعشاب .

كذلك تنتشر الآن الدعوة للعودة الى استخدام الأعشاب الطبية وممارسة الطب الشعبي ، لتلافي مثل هذه الأعراض الجانبية من جهة ، ولقائمة الارتفاع المبالغ فيه في أسعار تكلفة تصنيع الأدوية ، والتعقيدات التقنية الطبية

وقد ترجم هذا النداء في استخدام عديد من الأدوية الشعبية التي كانت تستخدم في الماضي،



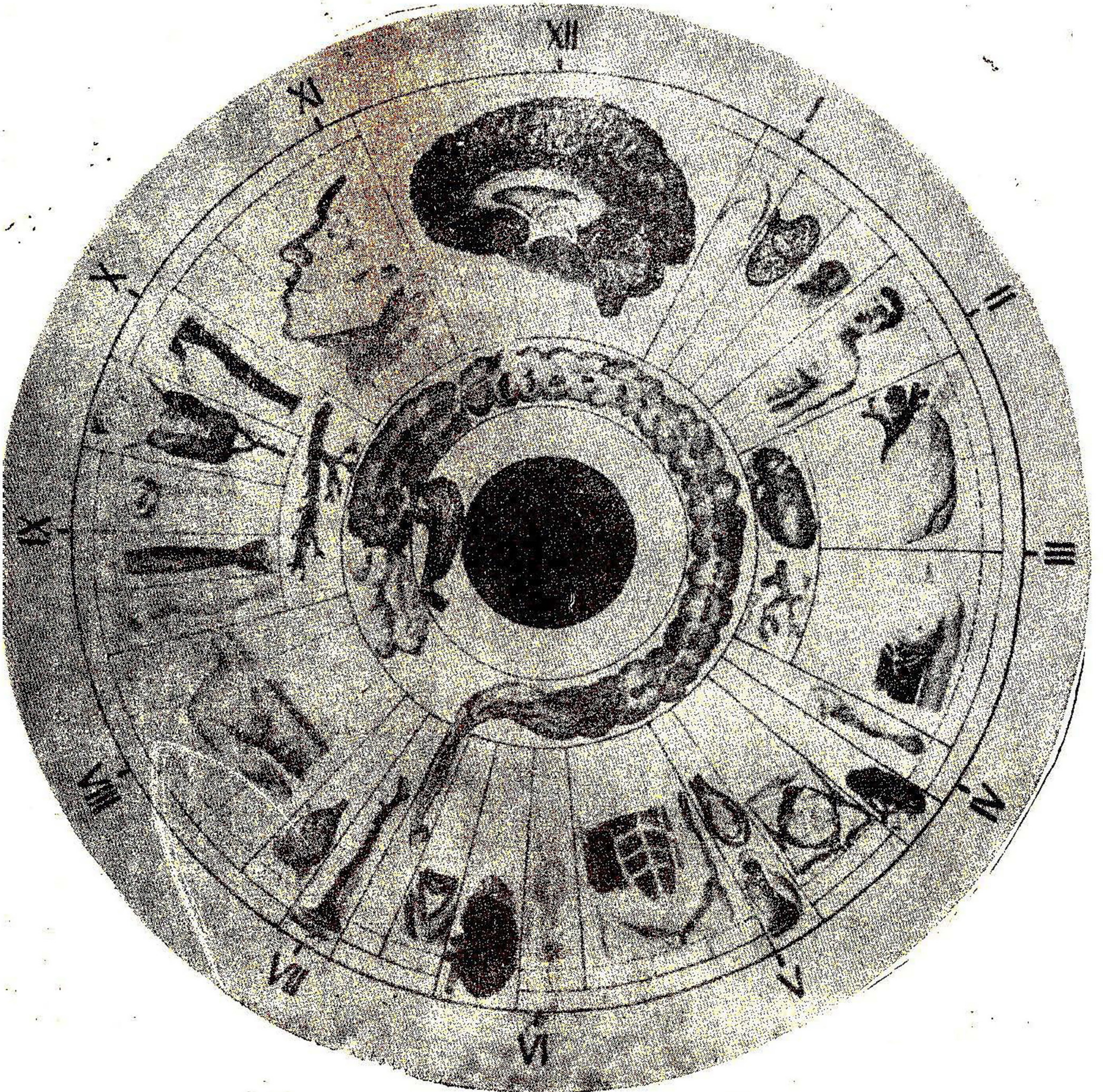


فى عبوات دوائية جديدة ، يتم وصفها للمرضى  
عن طريق الأطباء المعالجين والمتخصصين ، مثل  
الأدوية المهدئة ، ومخفضات الضغط ، وغيرها .

وهذا دليل على أن الطب الشعبى ليس وهما  
كله وليس ثمرة لنوع من الفكر الخرافى أو الغيبى  
لذلك فمن غير المتوقع أن يختفى العلاج بالأعشاب  
اختفاء كلياً فى مجتمع يأخذ بأساليب العلم  
الحديث .

وأخيراً ، من خلال تجوالها فى مصر ، تدق مدبرة

المعرض ناقوس الخطر من خلال ما لا حظته فى  
دلتا النيل ، حيث يوجد العديد من الأعشاب  
الطبية ذات القيمة الطبية العظيمة ، لكن مع  
الأسف يساء إليها سواء فى عمليات التجميع  
أو التخزين » والأمر بهذا الشكل فى حاجة  
لاهتمام المسؤولين عن صناعة الدواء فى مصر  
بالأعشاب الطبية ، خاصة مع ارتفاع أسعار  
الدواء محلياً وعالمياً والتدخل الكيميائى فى  
صناعة الدواء .







# استلهم التراث من خلال القيم الروحية

## كمال الجوىلى

يستلهم الفنان عمر النجدى القيم الروحية الاسلامية وكل محمول تراثها الشعبي والرسمى لديه منذ مطالع شبابه الفنى ؛ بل يمتد هذا الى طفولته منذ أن تفتح على الحياة من حوله فى القاهرة القديمة التاريخية ، القاهرة الألف مئذنة تاريخية تراثية ، وعمارة المساجد الشاهقة تكتنف وجدانه فى مراحل صباه .. الى جانب ما استقر فى هذا الوجدان حين كان غضا من صمور وأشكال ومجسمات وهشغولات النحاس والصياغة والحلي والتطعيم وبريق الأصناف فى الصياغة والنحاسين وخان الخليل ، وعبر روائح العطور الذى ينفذ الى الحواس والمشاعر معا ويستقر فى أعماق الذكريات البعيدة .. كل ذلك يشكل « تراثا » خاصا بصاحبها وكنزا ثميننا يهنتكه ويعتز بمكنوناته ومكوناته .

لاشك أيضا أن الفنان النجدى قد نشأ فى بيئة محافظة تقدر القيم المتوارثة الى حد المطلق ، وترتبط بفطرتها بكل ما تعنيه الأصالة من نسيج تهمل به الروح . ولأن هذا الفنان قد نبغت فيه حاسة الرؤية ، كان من الطبيعى أن ترتبط تأملاته التعبيرية الفنية والروحية بمجالات التشكيل سواء كان هذا على مسطح أو فى مجسمات بنائية لونية .

التصوير ، وربط هذا - فكرا - بالفلسفة الروحية .

ولقد أثير من حول هذا جدل كثير فى حينه ، خرج هو منه بتعميق لمساره وتطلع الى توسيع دائرة هذا المسار ..

رأى فى الفراغ صورا وتركيبات وتكوينات ودلالات عميقة الايحاء شديدة الشفافية لا تنفصل عن أعماق الكون المحيط ولا تحجبها عوائق تحد من طاقاتها ومعطياتها .

من هنا جاء الفنان الشامل فى عطاءاته الابداعية المختلفة .. تصويرا ونحتا وخزفا ورسمما وحفرا .. بل لقيد جذبه طموحه التعبيري - بهذا التكوين الخاص - الى روافد تسربت خارج ميدان التشكيل ، فمارس الموسيقى ووضع اللحن وكتب الأغنية ، وبحث فى الروحانيات على نهج المتصوفين .

انشغل عمر النجدى - وقتا ليس بالقصير - بمفهوم الكتلة والفراغ ، وطبق ذلك على أعماله التشكيلية الابداعية سواء فى النحت أو



وبلغ الأمر عنده حد أن أصبح الفراغ هو  
العنصر الأول والأساسي في تشكيلاته سواء  
كانت مجسمة أو مسطحة . . . واستخدم الوحدة  
المستوحاة - بتشكيل معاصر - من الوحدات  
الاسلامية التي توشى أعالي الجدران في عمارة  
المساجد القديمة وغيرها من وحدات التراث  
الاسلامى ، وأصبح الشكل المادى بكل ثرائه  
خادما لمعطيات الفراغ وشفافيته .

كما وجد في الحرف العربى بكل تنوعاته  
ودلالاته التجريدية والرمزية وحدة لانطلاق  
العمل الابداعى . . . أحيانا يستخدم الحرف  
الواحد في ترديد نغمى يرمز الى الأشكال  
الموحية . . . يستحضر - على سبيل المثال - صورة  
الكعبة بكل موحياتها فى نفسه وفكره ووجدانه  
من خلال حرف « الألف » . . . وحروف الألف هو  
أول الحروف ، كما أنه أول حروف لفظ الجلالة  
- الذى يأخذ تشكيليا أيضا مسار شكل الحرف  
الأول - وبالطبع لم يأخذ هذا الاختيار فى  
التعبير - سواء كان بالشعور المباشر الواعى  
أو بالاشعور - طريق المصادفة وإنما ارتباطا  
بكيان الفنان الوجدانى والفكرى معا .

نرى من هذا المثال مدى تغلغل منطلقات  
الفنان النجدى الروحية المتصوفة فى مساره  
الفنى وسائر تشكيلاته ، وكأنما يترنم من  
خلال التشكيل بأدعية يتطلع بها الى السماء . .  
وتسبيحات يردد بها فى خطوط مشرّبة لفظ  
الجلالة .

وحيثما تخيل بصيرته تركيبات عناصر  
الطبيعة الشديدة التداخل والتزاحم والتي  
« تحير » عند التأمل - باللامتناهى فيها - وجدانه  
ووجدان الانسان منذ بدء الحياة على الأرض  
والتي كان البشر « يرونها » مسطحة قبل أن  
يروها كرة تدور حول نفسها وحول الشمس  
. . . حينما يترك لنفسه عنان التأمل ، ينداح  
خيال الفنان عمر النجدى مازجا معرفته المادية  
الواقعية الملموسة بفكره المرتبط جذريا بما وراء  
الواقع . . . متجها الى الابداع الفنى ليصوّر  
بالملموس والمرئى من خلال الخط واللون  
أو المادة الصلبة قناعاته الفكرية الفلسفية .

ويركز على « الأبعاد » . . بعد الطول ثم  
العرض . . فالعمق . . ثم البعد الرابع المعبر  
عن الحركة .

وفى معرضه الأخير يعمل على توصيل رؤيته  
لبعد جديد . . بعد خامس يطلق عليه -  
فلسفيا - الاتساع . . ويؤكد عن قناعة ذاتية  
أنه « ظاهرة كونية قابلة للقياس » .

هذا البعد « الخامس » الذى « رآه » الفنان  
أو توصل اليه خلال تأملاته الروحية ، مارس  
التجريب الابداعى فى ميدانه التشكيلى للتعبير  
عنه وتوصيله الى المتلقى . . فالى أى مدى استطاع  
ذلك « الوسيط الفنى » فى لوحاته أن يوصل  
فكره الى مستقبله . . ؟

ان فكرة البعد الرابع - توصيل الشعور  
بالحركة - والتي أضافتها طموحات الفن الأوروبى  
المعاصر ومدارسه وفلسفاته وارتباطاتها  
بالتطورات العلمية المتلاحقة ، ومن بينها المدرسة  
البصرية ، يختلف مدى استيعابها وتمثلها من  
متلق الى آخر ولاشك . .

عملية التذوق الفنى واستيعاب مدلولات  
العمل الابداعى التشكيلى تحتاج الى ثقافة  
المتلقى . . يشمل هذا خبرة ومتابعة ومعرفة ،  
وللأسف الشديد فإن جمهور المعارض مازال  
قليلا محصورا ضيقا بالقياس الى غيره من  
الفنون .

واذا كان استيعاب الكثيرين لمعطيات الفنان  
المعاصر الوجدانية والفكرية المتضمنة لبعد  
« الحركة » مازال بعيدا أو عابرا ، فإن تلك  
الاضافة « الخامسة » بين الأبعاد التى يطمح الى  
توصيلها « النجدى » ما تزال بالطبع وليدة  
تشكيليا وبحاجة الى الاستمرارية وإلى المزيد  
من التجريب . . فلا يكفى لدى المتلقى - وبخاصة  
فى البداية - أن يخرج الشكل عن الاطار ليعبر  
عن « الاتساع » بمفهوم الفنان الفلسفى . .  
قد يراه « شكلا » . . ولكن هل يصل اليه ما يريد  
أن يضمه فكر الفنان من « اتساع » غير مرئى  
الا برمز الحركة ؟



لا شك أن الفنان عمر النجدي جاد شديد  
الخلاص لفكره ملتزم بكل أعماقه ، ومن حقه -  
بل من الطبيعي - أن يمتزج ويتداخل ويختلط  
فكره وقناعاته بفنه .

ولأن طاقته الإبداعية الأولى هي التشكيل  
فانه يتجه الى أن يقول بالصورة ما يمكن أن  
توصله - بوضوح - الكلمة المكتوبة ، أدبا بكل  
فنونه ، أو فلسفة .

من هنا أيضا فانه ينطلق أكثر ويتدفق تعبيره  
الوجداني بأبداعات اختزنتها الذات من مراحل  
الطفولة والصبا والشباب مختلطة بجماليات كل  
ما عايشه وتأثر به من تراث .. فعروسة المولد  
لها في نفسه أريج واشعاع خافق .. يجردها  
في تصويره من سذاجتها ويحيلها الى قيمة  
جمالية شفافة رقيقة نبيلة .. باللون الوردى  
البلورى الرائق والخطوط المناسبة المتضمنة  
للتكعيب والتجريد معا .. كأنما يهفو الى التعبير  
عن ملاك نوراني يرتفع فوق ماديات الحياة .

**حين ينسى الفنان محاولة توصيل فكره  
بشكل مباشر فانه ينطلق ابداعيا الى أقصى مداه .**

وحينما استلهم الفنان الأشكال والنماذج  
الشعبية التي تأثر بها وجدانه الغض في طفولته  
وصباه ، فانه يشيع في عمله عاطفة فياضة  
بحيث تلزم الفكرة الفلسفية حدودها الطبيعية  
عند ممارسة الابداع ، فتتحول الى خلفية هادئة  
غير ضاغطة . وهنا يتقبلها نسيج العمل الفني  
ولا تثقله أو يضيق بها أو تكون عالة عليه .

هذا التوازن الذي يأتي مع الأعمال المستلهمة  
من مكونات الذات في تلاحمها بذخائر التراث ،  
تفيض ولاشك بحيوية مشعة تعلو كثيرا على  
الأعمال التي تضغط بها الفكرة الفلسفية -  
عقلانيا - على العمل الإبداعي .

فالتواتر الإبداعي يحتاج الى استحضار من  
الداخل - الغامض - أكثر مما يحتاج الى جرعة  
متزايدة من الجانب الواعي ، أو هو يحتاج الى  
معادلة تتوازن فيها « المكونات » ، بحيث  
لا تستبد « الفكرة » بعملية الابداع .

والفنان الدكتور عمير النجدي يمتلك من  
مقدرات الابداع الفيض الغزير ، ونستطيع أن  
نعدد الكثير من أعماله التي تحمل سمات عديدة  
من هذا الفيض . كما يستطيع المتابع أن يصنف  
الأعمال التي يرتفع فيها « همس » الابداع على  
« صوت » الشحنة الذهنية أو الفكرة الفلسفية .

من الطبيعي أن يكون « صوت » النظرية حادا  
في بدايته ، وأن تكون هذه الحدة مثيرة للجدل  
وأن يستمر هذا حتى يهدأ الاندفاع الحماسي  
لفكرة حتى يمكنها أن تتداخل وتلتحم بنسيج  
العملية الإبداعية في وحدة متماسكة .

لا يعنى هذا انه ليس من حق الفنان أن  
« يجرب » أفكاره ، بل على العكس .. فالنجدي  
تجريبي - في الفن - بطبعه .. ومن طبيعة العمل  
التجريبي أن يثير الجدل من حوله .. وحين  
يهدأ الجدل فان صاحبه يتحول الى تجريبي  
جديد أو اضافة فكرية جديدة .

طموح الفنان النجدي في ميدان التشكيل  
لا حد له ، وجماعة « سيفساء الجيل » التي  
كونها منذ سنوات مع مجموعة من تلاميذه ،  
ويزعم أن يعيد تشكيلها من جديد هي من دلالات  
هذا الطموح ، كما أن لها دلالة أخرى عميقة ،  
ألا وهي سيطرة الفكر الروحي على ممارساته  
التشكيلية .

ومن ايجابيات ابداعاته أن الحرف العربي  
والوحدة الجمالية التراثية العربية تطورت في  
تشكيلاته وأصبحت بديلة للمسرة الفرشاة  
أو حركة الخامة .. كما استطاع أن يربط كل  
هذا برؤية بانورامية الى الفضاء المتراعى ، فهو  
« يعزف » بالحروف والوحدات العربية التي  
طوعها لرؤيته واضافاته قبل أن يودعها في اطار  
هندسي واسع وعريض يقرب المتلقي من  
احساسات الفنان برهبة امتدادات الطبيعة  
اللامتناهية من حوله .. المرئية وغير المرئية ..  
وهو يركز على اللامرئي أكثر مما يركز على المرئي  
في ذلك الطموح .

ولا جدال في أن الفنان النجدي علامة متميزة  
في الحركة التشكيلية في اطارها العربي ..



والموزاييك ، فى بينالى الاسكندرية وصالون  
القاهرة وفى ايطاليا .

قد يحتاج هذا الطرح لأعمال الفنان من خلال  
معرضه الأخير الذى أقيم فى مجمع الفنون  
بالزمالك فى أكتوبر ١٩٨٨ الى مزيد من الحوار  
واجتهادات التحليل ، فأعمال « المبدعين »  
تحتاج الى اجتهادات « فكرية » عديدة .  
وأمامنا ميدان خصب لاثراء كل هذا .  
والمفكر معا . وكذلك بالبحث عن الكنوز الحية  
والتراثية معا .

هذا التميز ظهر مع مطالع شبابه وخلال دراسته  
التي اتسمت أيضا بالطموح ، ففي عام ١٩٥٧  
حصل على بكالوريوس الفنون التطبيقية وكان  
الأول بامتياز ، وبعدها حصل على الدبلوم العالى  
من أكاديمية الفنون الجميلة بفينسيا ثم دبلوم  
أكاديمية الفنون للموزاييك برافنا فى ايطاليا  
ثم دبلوم معهد راسكن للنقد الفنى ثم الدكتوراه  
عام ١٩٦٧ .

أيضا . . حصل على العديد من الجوائز  
الأولى فى فروع النحت والتصوير والحفر

#### ● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطريا ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة  
لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠  
دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة  
١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

#### ● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة ( ٤ أعداد ) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة  
بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

#### ● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة ( ٤ أعداد ) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد  
البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

#### ● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق  
★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



# معرض الفنان سلمي عبد العزيز

« تأملات العقل في المكان »

في ١٧/١٠/١٩٨٨ ، افتتح معرض الفنانة سلمى عبد العزيز المدرس بكلية  
نون الجميلة بآتيليه القاهرة ، تحت عنوان « تأملات العقل في المكان » يضم حوالي  
٢ لوحة . والمعرض جاء - كما أشارت الفنانة بذلك في حوارى معها - لدراسة ممتدة  
ها حول ظاهرة المكان والتعبير عنها بأدوات فن التصوير المختلفة . وقد اختارت من  
كان جوهره أى اختارت البعد الانسانى حوله وبينه . وتضيف الفنانة : هذا البعد  
أهميته عند الفنان حيث أنه هو الذى يشكل المكان وظاهرته ويعطيه ملامحه الخاصة ،  
وبالتالى يصبح المكان بعد فترة معبرا عن الجماعة الشعبية أى عن البيئة كلها .

الانسيابية بطرق مختلفة، يمثل عمق العمل معنويا  
بجانب ماديته . وأما عن اللون فأنا من المؤمنين  
بأن اللون له « فلسفة » وله مساحة وله درجاته ،  
وأن الخط واللون اذا وظفا فى العمل بموضوعية  
يتحقق فى البناء الفنى تكامله . ولذلك فموضوع  
اللوحة يجب أن يثير عقل الراى ثم يثير بعدها  
احساسه النهائى بالعمل .

أسأل الفنانة سلمى هل معرضك أو بحثك  
الفنى يقدم جديدا معه ؟

أجابت : قبل أن نقرر الحكم على المعرض أولا ،  
فالفنان عندما يعمل لابد وأن ينشغل بفكرة ما  
وعندما نقول فكرة ، فمعنى ذلك أن العقل هنا  
يؤكد دوره ويحرك الفنان اتجاه الخلق الفنى ليعبر  
عن هذه الفكرة ، لذلك فالبداية تنطلق من العقل  
ثم تأخذ معها أدواته كالخبرة والأسلوب . الخ .  
انظر معى الى لوحة الفنان فان جيوخ مثلا  
« كرسى بالبايب » ١٨٨٩ ، أو لوحته الأخرى  
« مرسمه » كل منهما لا تزيد مساحتها عن  
٩٢ سم × ٧٣ سم . أن النظر « بعين العقل »  
اليهما تجعلك تناقش قضايا هذا الفنان بصرف  
النظر عن معرفتنا بحياته مسبقا ، ونتائج هذه  
المناقشة تجعل المساحة الحسية لكل منهما أكبر

واستكمالا لحوارى معها قالت ان أعمال هذا  
المعرض جاءت منعطفا جديدا بعد معرضى السابق  
« الايقاع والطبيعة » والذى أقمته فى ابريل  
١٩٨٧ ، فى اتجاه التعبير عن المكان ، موضوع  
البحث الفنى بأدوات وخامات مختلفة حتى أعطى  
من خلال تلك الوسائط احساسا للرائى متغيرا فى  
كل لوحة على الرغم من أن المكان ثابت فى  
اختيارى . أن أهمية هذا فى رأى أن التفكير  
الموضوعى حول المكان كظاهرة وليس كطبيعة كما  
عبرت عنه المدرسة التأثيرية يؤكد أن الجماعة التى  
تعيش داخله ومعها تتألف من جماعات أصغر ، لكل  
جماعة منها ميولها وأشغالها ، ومن هذا المنطلق  
كان على أن أعبر عن هذا التباين الانسانى فى  
المكان الواحد بصدق .

وتستطرد الفنانة سلمى عبد العزيز : أن  
استخدامى لأداة من أدوات فن التصوير ونوع  
أساسى منه وهو فن الرسم ، كان ضرورة تلبي  
الفكر الموضوعى للمعرض ، وهو أمر راجع فى  
تحقيقه الى عوامل ثلاثة وهى التمكن - والخبرة -  
والمعرفة . وهى بمثابة أدوات دفع للفنان ، ومتى  
توافرت له أصبح معها قادرا على ترجمة البعد  
الانسانى للمكان دون أن يشخصه له . ولذلك  
كان دور « الخط » فى اطار وحدة الشكل وحركته



بكثير من واقع حدودها الفعلية . وإذا تساءلت بماذا ؟ لأن العمل الفني دخل معك في حوار عقلائي ، وفرض عليك كمشاهد عددا من التساؤلات ، بهذا المنعطف تصبح اللوحة بعد ذلك تعيش في وجدان المشاهد . وإذا ضربنا مثلا بفان جوخ هناك غيره كثيرين ، هنا وهناك أعمالهم لها أبعادها الفكرية والفلسفية علاوة على أبعادها وقيمتها الفنية العالية . ولذلك أجيب عن سؤالك في البداية أن همومي الفنية هي شاغلي الأول ، وخصوصا بعدها تعلمت ومارست وأنتجت واستقللت بأسلوبى بأننى أبحث عن قضية الجمال وأبعادها من زاوية الفكر والموضوعية .

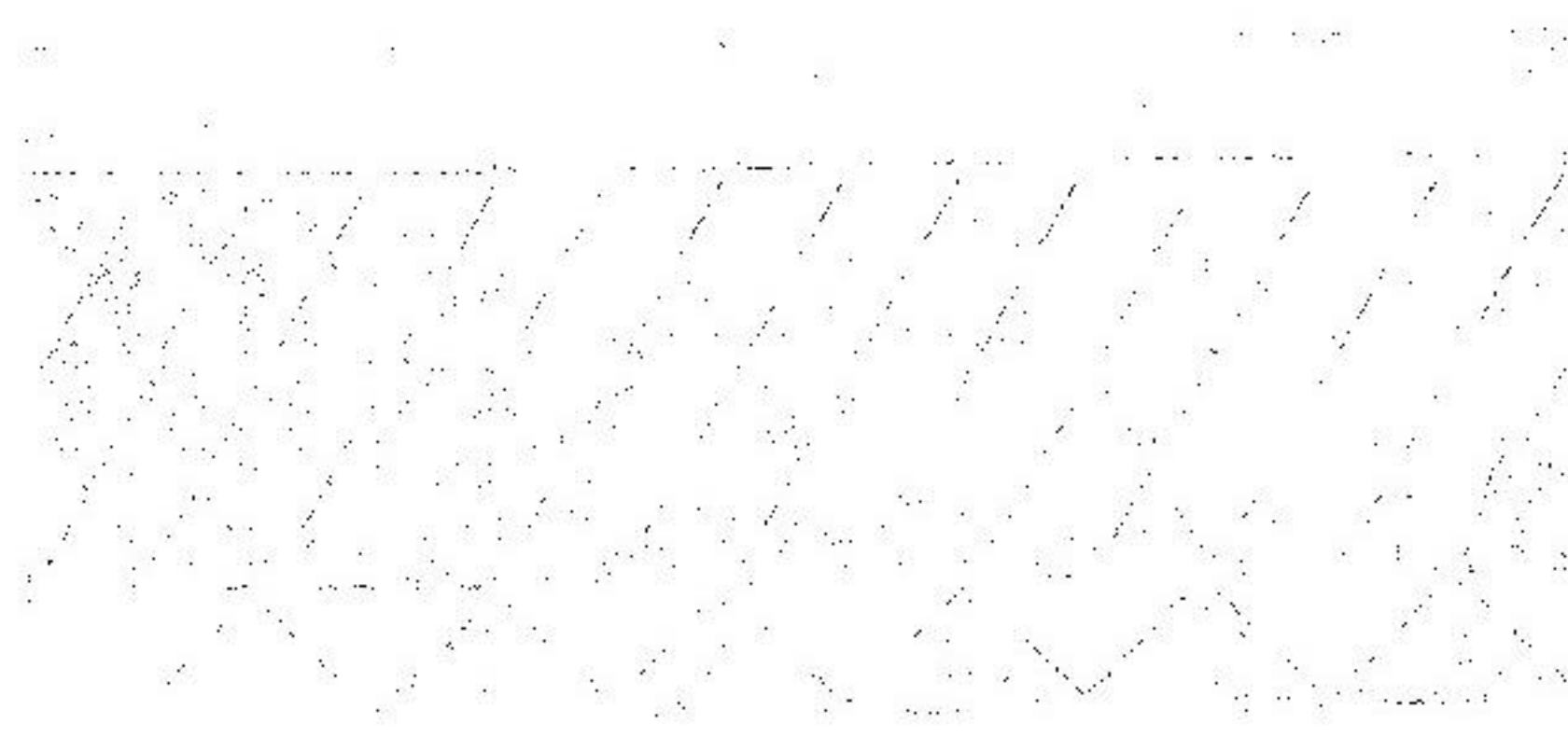
**وعن دور الفن الشعبى وثقافته فى أعمالها**  
**قالت الفنانة سلمى عبد العزيز :** الفن الشعبى له وضعيته الشاملة وله حدوده الواسعة والفنان الأكاديمى يرى فيه دائما مواد خصبة يمكن أن تستغل فى موضوعاته . ولكن من الخطأ أن يتصور البعض أن نقل زخرفة شعبية أو عيون فلاحه فى العمل الفنى يعنى هذا استلهاهم أو

توظيف الى آخره ، ان الاستلهاهم حقيقة هو البحث عن جوهر الموضوع الشعبى ثم إعادة تركيبه بأسلوب متغاير وفى بناء فنى يعكس الروح الشعبىة كما فعل خاتشو دوريان فى موسيقاه وأيضا جورج يونسكو فى الرابسودية ١ ، ٢ وكما فعل آخرون كجوجان وماتيس فى فن التصوير .

ولا شك أن الأسلوب هو الفنان وان أدواته هى ثقافته وأن التعبير الفنى هو روحه . والمزج بين العناصر الثلاثة تحقق العملية الإبداعية على الشكل الأكمل .

وقبل ان أنهى حديثنا . . أضافت أن السعى نحو اتجاه بناء تشكيلى مصرى ، هى من الأمور التى تواجه الفنان المصرى كمشكلة وكأولية اتجاه أى قضية فنية أخرى . . وهذا يعنى أننى أعيش هذه المشكلة فى كل معرض بل فى كل لوحة . . وأن ما يشغلنى الآن هو توظيف الفكرة المحلية ببناء يعكس نوعية هذه المحلية . وأعتقد أنها مهمة أساسية لى . . وأرجو أن أصل إليها .

هـ . ج





## التعبير الفني عندما يصبح شعبيا يكون صادقا

اقام الفنان سامى على حسن ( ١٩٢٧ - ١٩٨٨ ) معرضه الثالث فى أتيليه القاهرة . والمعرض بلوحاته ال ٧٤ يعتبر بانورااما كاملة لأعمال الفنان خلال ثلاثين عاما منذ أن بدأ ممارسة الفن وحتى آخر أعماله فى دار الأوبرا الجديدة ، أى من ١٩٣٥ حتى ١٩٨٨ . وفكرة المعرض كما حددها الفنان تماثلا ثلاث قاعات كاملة من قاعات العروض بالأتيليه كما حدد الفنان دهمون المعرض بحيث تعبر أعماله عن شخصيته الفنية ومراحلها وتدرجها الفنى . حقيقة أن التجديد راجع الى قناعة من الفنان ذاته - الذى رحل قبل افتتاح معرضه بيوم واحد - وكأنه يعنى درس « الأمس » الدائم المؤكد على أن تكريم الفنان لا يتم الا بعد رحيله فأراد أن يكرم نفسه بعطاءه الناضج ، وليعطى للآخرين دروسا منها . أن الدوران حول الفنان الواحد من تاريخنا الفنى أمر غير طبيعى ، ولا يليق ولا يتفق مع أمة عامرة بفنانيتها وبدورها الريادى فى المنطقة كلها . وكان الفنان سامى على حسن من هؤلاء الفنانين الذين لم ينالوا حظهم من النقد والتعريف المشهور فى حياته .

والاشارة الى الفنان الراحل تمتد الى المعلم الفنان حسين يوسف أمين وجماعة

### الفن المعاصر .



المهندس الفنان سامى على حسن  
١٩٢٧ - ١٩٨٨

حيث أدت هذه الجماعة ورائدها دورا مهما فى تشكيل ظاهرة التجديد فى الفن المصرى المعاصر التى عاشت فى الأربعينيات من هذا القرن . تعود فيها أصحابها على حرية الرأى من خلال الاسلوب الفنى المتميز لكل منهم . ولاشك أن هذا الاتجاه هو فضل من رائدهم حسين يوسف أمين على تأكيد الاستقلالية الفنية بينهم . فظهرت أساليب عبد الهادى الجزار - حامد ندا - صلاح عبد الكريم - رمسيس يونان وغيرهم . وكان أيضا من نتاجها الفنان سامى على حسن .

وأعمال الفنان الراحل تعيش فى نوعيتها وفى الوقت نفسه تذكرك بأعمال مدرسة التربية الفنية ( اتجاه فنى ظهر مع انتشار المعارض فى الاربعينيات والخمسينيات وكان يشترك فيها بجانب المصريين عدد من الفنانين ذوى الأصول الأجنبية والمقيمين فى مصر والتمى حافظ



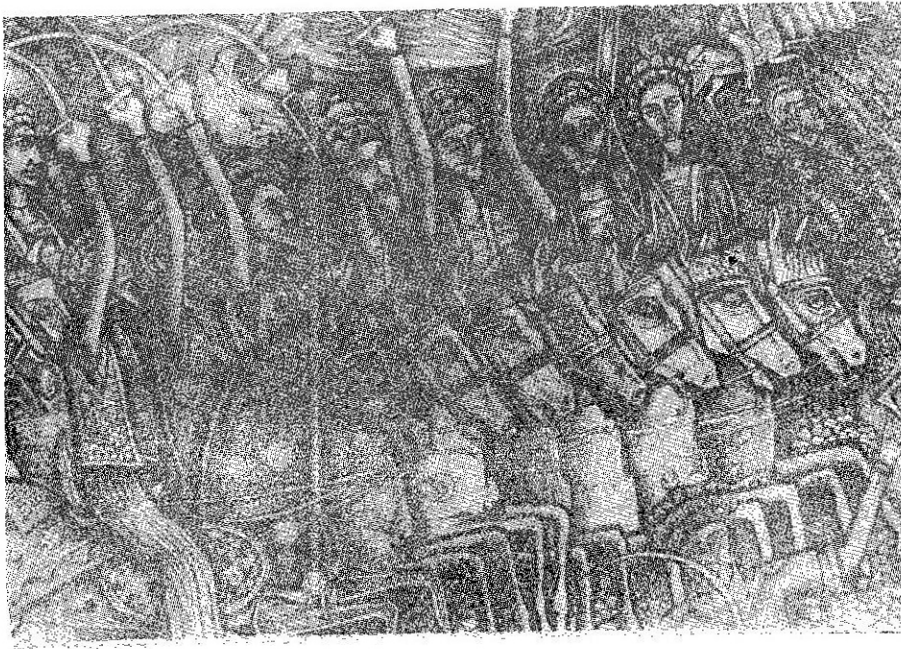
يقدم د. صالح رضا الفنان بقوله : ان محتوى الأداء الفني في أعماله ، هو ذلك الأداء العقلي الذي يحدد كل بداية ونهاية في العمل الفني ، وينقلك هذا الأداء الى تصورات عميقة من جذور الشعوب الانسانية والتي تحمل عمق التاريخ بكل ملامساته الحياتية والحضارية ، فتارة تحملك هذه المخطوطات او التصورات الى عالم تتسع لكل ما فيه من تعاطف انساني .

الى جانب هذا ، للفنان أعمال أخرى تتبعه عن فن المخطوطات وترتبط بموضوعات بيئية تذكر بمراحل الطفولة لجيل الأربعينيات عندما كان يهتم الطفل بالرسم فيعبر عن الفلاح والنيل والأهرامات والمراكب والأشجار والبيوت والسماء والشمس . الخ . هكذا كانت روح الطفولة حينذاك طبيعية صافية ، تحنو على الحياة بتفاؤل . وقد صاغ الفنان سامي علي حسن ذلك كله مضمونا لرموزه الاجتماعية . والفنان الراحل له أسلوبه في توظيف التشكيل بأسلوب يقترب من البساطة ويميل الى التسطيح والتناغم بين المساحات اللونية واستخدام الخط الأسود في تحديد التفاصيل وكلها من خصائص الشعبيين .

هـ . ج

فيها عدد منهم على أسلوب رسومات المخطوطات بصفة عامة والاسلامية فيهما بصفة خاصة . وكانت الخلفية التاريخية لأغلب أعمالهم مأخوذة من الحكايات الشعبية التي تدور حول البطولة والدفاع عن الوطن في تصور أسطوري عن عنتر بن شداد ، وسيف بن ذي يزن ، والظاهر بيبرس ، والتاريخ الفرعوني . الخ . كما جاءت أعماله شمولية الرؤية التاريخية للموضوعات وذات مضامين قريبة من معارف الشعبيين ، بمعنى ان التعبير عن تلك المضامين يجب أن يمثل الحكاية كاملة داخل اللوحة .

وكانت أعمال الفنان سامي علي حسن حريصة كل الحرص على هذه الدائرة من الموضوعات ، بالإضافة الى حرصه على الاحتفاظ بأسلوب العصور الوسطى الفنية من حيث توظيف أهم خواصها وهي « الرمزية » كذلك الاهتمام « بالزى » كملح للنواصر الانسانية وبيئتها . الى جانب الاهتمام بالخلفية المعمارية والطبيعية بدراساتها ليضفي على العمل كله جسوا من الأسطورة الشعبية لمعنى موضوعي مثل « معركة امبابة » المعبرة في لوحته بهذا الاسم ١٩٨٥ ( ٧٠ × ١٠٠ سم ) .



تفصيل : من معركة  
امبابة

للفنان  
سامي علي حسن



# معرض الفنانة سوسن أبو النجا

افتتحت في أتيليه القاهرة سلسلة من المعارض في فن التصوير ، ومن الملاحظ فيها أن أغلبها قد اتجه الى الحياة الشعبية المصرية بأشكالها المعمارية وبأنماطها الزخرفية . وهذا الاتجاه من الفنانين المعارضين هو في الحقيقة تأكيد منهم على أهمية الترابط بين أدائهم الفني المتنوع في الأساليب وبين واقعهم المصرى . ومن هذه المعارض معرض الفنانة سوسن أبو النجا خريجة ليوناردو دافنشى ١٩٧٨ وقد افتتح معرضها يوم الأحد ٢٧ نوفمبر ١٩٨٨ ) . والتعبير فيه يدور حول المعمار الشعبى فى أحيائه القديمة .

المولد « حيث نجدها من أدوات الفنانة فى تشكيل الأعمال ، ثم توظيفها بشكل يؤكد على أهميته كمعنى بعيدا عن التلقائية ليضيف على « الزحمة » تنظيما وترتيباً فى منظور أفقى ينمو رأسياً مرحلة بعد مرحلة ، كما تعتبر الزخارف الشعبية بعد تلخيصها كأداة تشكيل لصياغة الجمل الجمالية التى تعبر عنها هذه المعانى فى المعرض .

هـ . ج

وفى تقديم المعرض كتب الفنان رضا عبد السلام ( لأن من طبيعة هذه الأماكن الفوضى الشائعة فى عمارتها أو مبانيها مما يستنفد رؤية العين لها . فان الفنانة استطاعت أن تستجلى بحسها الفنى - التلقائى - وخيالها الخصب عناصر تكويناتها وتشيد منها نظاما يستند على أسس جمالية قوامها الانسجام القائم على الايقاعات الخطية التى تحدد الأشكال بوضوح . وفى الحقيقة أن المعرض فى انطباعه تعبر عنه الألوان الشعبية المتميزة فى « عروسة

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم  
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور  
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات  
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .



# المأثورات الشعبية

في أفلام مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثاني عشر



## إبراهيم حلمي

لقد كان مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثاني عشر صيحة تنبيه موجهة لمن يهربون من ثقافتهم الشعبية ، سعيا وراء عوالم غريبة عنا ، بدعوى تقليد الأفرنج فيما يقدمون من أفلام إثارة ورعب وضرب ومسكرات ومخدرات .. !!  
جاء الدرس قمة في الوعي !

والغريب في أمر هذا الدرس الأجنبي انه توافق زمانيا مع احتفال العالم برمته بتكريم ابن مصر الأديب ( نجيب محفوظ ) بحصوله على جائزة ( نوبل ) ، والذي نهل من البيئة الشعبية التي عاش فيها في قصصه ورواياته ، فلم يكتب عن شيء غريب عن عالمه ، انما اکتنز من الحارة المصرية ، ووصل الى العالمية ، فهل ترانا قد وعينا هذا الدرس جيدا بمعناه ومعناه الواضحين ، وعرفنا أين تكمن الكنوز ؟!

بدلا من الاسم الصحيح ، وهو ( الكستيس ) وهو اسم بطلة الأسطورة اليونانية القديمة ، والتي استقى منها هذا القلم الاسم والمضمون ، وأعجب من ذلك وأغرب أن الاسم بعد ذلك أصبح على واجهات دور السينما في القاهرة ( الست ) ، في التواء زبركي لولبي لاسم شهير في عالم الأساطير .. !!

● ( الكستيس ) عودة يونانية الى عالم الأساطير :

سامح الله مترجمي عناوين أفلام مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثاني عشر ، فقد ترجموا في نشراتهم المطبوعة اسم الفلم اليوناني Alcestes الى اسم ( الستس ) ،



فى كتاب ( عصر الأساطير ) لتوماس بلفينش Tomas Bulfinch  
والذى ترجمه الأستاذ ( رشدى السيسى ) فى سلسلة الألف كتاب ( رقم ٥٦٤ ) يقول عن هذه الأسطورة : أن ( الكستيس ) قد تزوجت من ( أدمتوس ) ، الذى أضناه المرض ، وأشرف على الموت ، فأشار الاله ( أبولو ) على الهات الأقدار أن تحفظ عليه حياته ، شريطة أن يقبل شخص آخر أن يموت عوضا عنه . ولكن لم يقبل أحد بذلك ، ولا أقرب المقربين منه ، سواء من الأقارب ، أو من الخدم الذين غمرهم بفضلهم ، وحينئذ تقدمت ( الكستيس ) زوجته الوفية ، وعرضت نفسها كبديل عنه ، فمرضت وأصبحت قاب قوسين أو أدنى من ضجعة القبر .

غير أن ( هرقل ) البطل الأسطورى القوى يحضر لانقاذها ، ويظل مقيما عند باب غرفتها فى انتظار اله الموت ، ليقبض عليه ، ويرغمه على أن يتخلى عن ضحيته ( الكستيس ) ، ومن ثم تتماثل للشفاء ، وتعيش مع زوجها ( أدمتوس ) فى أحسن حال .

### هذه هي الأسطورة الاغريقية ، فماذا عن الفلم؟

يحكى الفلم قصة بطلة غائبة يعكس غيابها شرخا فى حياة بطله ، لينطلق باحثا عنها دون جدوى ، حتى نهاية الفلم .

فشخصية البطل رومانسية حاملة ، هو كاتب مسرحى وسينمائى ، تسعى ( الأوتوجرافات ) خلفه لتتال توقيعه ، غير أنه برغم عالم الشهرة تطفئ عليه تعاسته بعد غياب جبه الوحيد لفتاته ( الكستيس ) ، التى نتعرف عليها من خلال لقطات العودة الى الماضى ، أو أسلوب ( الفلاش باك ) ، وهى طفلة صغيرة فى السابعة جميلة ، وقت أن كان يحبها وهو طفل صغير ، ويظل يبحث عنها حتى وهو فى سن الأربعين ، بعدما اختفت من حياته أيام الطفولة .

وتأتى نهاية الفلم ساخرة ، عندما يمشى بطله تائها فى أطراف المدينة ، وهو يبحث عن محبوبته التى افتقدها منذ ثلاثة وثلاثين عاما ، دون أن

يدب اليأس فى قلبه ، ليعثر فجأة فى ركن منزو على طفلة تلعب بدراجتها ، وتشبه الى حد كبير ( الكستيس ) فى طفولتها ، وتدور الطفلة حول برميل ينبعث منه دخان كثيف ، لتبدو كعالمى الخيال والأحلام ممتزجين ، فلا نعرف اذا كان نائما يحلم أو متخيلا ، حتى توقظه نداءات أم هذه الطفلة « تعالى يا الكستيس » ! .. وكأنما أحس أنها حبيبته المفقودة منذ سنين .. !

طبعاً تختلف المعالجة الدرامية عن الأسطورة فى كثير من الأمور ، لكن روح الأسطورة تظل هائمة فى الجو الدرامى الاغريقى الحديث ! .. وهو : ان أحد الحبيين لكى يعيش لابد أن يختفى الآخر ، أو يموت ! .. !

ان المتتبع لحركة السينما اليونانية فى الفترة الأخيرة يجد ولعا شديدا بالتراث الشعبى اليونانى ، بعد أن سبقتهم اليها أفلام هوليوود الأمريكية ، كفلم ( أوليس ) الذى أخذ مادته من ملحمة ( هوميروس ) الخالدة ( الياذة ) ، وفلم ( حصار طروادة ) الأمريكىين . لقد عاد الحق لأصحابه اليونانيين بفلم ( الكستيس ) الذى أخرجه بههارة ( تونى ليكوريسيس ) عام ١٩٨٦ .

### ★ النجوم التوأم : Stars Twins

هذا الفلم هو ثانى فلم يعرض فى المهرجان ويأخذ مادته من العطاء الأسطورى الاغريقى . واذا كان الفلم الأول ( الكستيس ) قد مثل فى المهرجان اليونانى ، فهذا الفلم الأخير سويسرى ! .. !

ومخرج الفلم هو ( جاك ساندوز ) ، الذى شغف بالملاحم الاغريقية وأساطيرها ، لذا أقدم على هذه التجربة عام ١٩٨٨ ، بعد تجربتيه فى فلم ( ميلنيوم ١٩٧٣ ) المأخوذة قصته عن ملحمة ( هوميروس ) الشهيرة ( الأوديسة ) ، وفلم ( أساطير وكتاب ) الذى لم يعرض له بعد حتى وقت كتابة هذه السطور .



وفلم (النجوم التوأم) مستوحى من أسطورة (كاستور وبولكس)، وفحوى هذه الأسطورة أن (كاستور وبولكس) ولدتهما (ليدا) leda وذكر البجع، الذى تنكر الاله (جوبتر) فى اهابه، وقد وضعت (ليدا) بيضة خرج منها التوأم، و (هيلين) التى اشتهرت فيما بعد بأنها سبب حرب طروادة، كانت شقيقة لهما.

وكان (كاستور) مشهورا بشرويضه للخيول، بينما برع (بولكس) فى الملاكمة، وكانت تجمعهما أواصر الحب ولا يفترقا، حتى رافقا حملة (الأرجو)، وأثناء ذلك هبت عاصفة قوية، سرعان ما هدأت، وطلعت النجوم فوق رأسى الشقيقين، وبسبب هذه الحادثة اعتبرا (كاستور وبولكس) الالهين الحامين للملاحين والمسافرين بحرا، كما أطلق أسماهما على الأضواء المتوهجة الشبيهة باللهب الذى يتراقص حول أشعة السفن فى البحار.

وبعد تلك الحملة اقتتلا مع (ايداس) Idas و (لنكوس) Lynceus، فقتل (كاستور) أما (بولكس) فقد التمس من (جوبتر) أن يسمح له بأن يقدم حياته فدية عنه، فقبل (جوبتر) أن يسمح للشقيقين بأن يستمتعا بنعمة الحياة، فيقضيان بالتناوب يوما تحت الأرض، وآخر بالمساكن العلوية السماوية، ووفقا لصورة أخرى من الأسطورة، كافأ (جوبتر) محبة الشقيقين بأن أجلسهما بين النجوم للانتصار لى فريق يقاتل فى ساحة الحرب.

أما الفلم السويسرى (النجوم التوأم) فيحكى عن صداقة حميمة بين صبيين أحدهما (ماثيو) هارب من مطاردة والآخر (توماس) يخوض مغامرة \* فالأول طالب فى مدينة نيويورك الأمريكية، يستعد لامتحانات، وفجأة يجد نفسه متورطا فى تهمة الاتجار فى المخدرات بعد أن ألقى القبض على رفاقه، فيقرر السفر الى سويسرا دون أن يعلم أن الشرطة تقتفى أثره.

وفى الطائفة التى تقله يلتقى بالسيدة (ماريا)، ويعيشان معا قصة حب، ولكنه يفر من

قبضة الشرطة الى عائلة ريفية سويسرية، حيث تربطه صداقة قوية بابنها الأكبر (توماس)، ويرحلان للحاق بالسيدة (ماريا) فى مدينة (سان مورينز)، ثم يصل ثلاثتهم بعد ذلك الى جزيرة (ميكونوس) اليونانية، حيث حياة المتعة والمرح المتواصل، وفى الوقت الذى تضيق فيه شباك الشرطة حولهما نكتشف أن (ماثيو) و (توماس) قد ارتبطا فى حياتهما وموتتهما معا، وأن مصيرهما محفوف بالغموض والرغبة.

القصة السينمائية تستلهم الأسطورة، وتعالجها معالجة درامية عصرية، أما عن الاخراج فيقول (جاك ساندوز) مخرج الفلم: «ان العنصر الرئيسى فيه هو ذلك الجزء الذى تدور أحداثه فى (ابينز) وهى منطقة تعتبر من وجهة نظرى معبرة عن قلب الثقافة السويسرية، وتوجد فى هذه المنطقة عادات وتقاليد فولكلورية لاتزال حية ومعمول بها منذ أكثر من أربعمئة سنة، وعندما يصحب (توماس) صديقه (ماثيو) الى حفل حقيقى على الألب، فان فى ذلك فرصة لى لأتمكن من عرض هذه العادات والتقاليد الفولكلورية السويسرية على المجتمع الأمريكى».

لقد حدد المخرج هدفه مباشرة، وهو أن يستخدم المأثورات الشعبية السويسرية فى رسالة اعلامية ينقلها من شعب الى شعب آخر يختلف عنه فى الثقافة.

#### طريق باووا : Powwow way

عن رواية (دافيد سيلز) أبداع (جان ستاوارز) و (جانيه هينى) سيناريو فلم (طريق باووا)، الذى أخرجه (جوناثان واكس)، والذى مثل الولايات المتحدة الأمريكية فى المهرجان.

ويستوقفنا بداية كلمة (باووا)، فماذا تعنى هذه الكلمة؟

انها كلمة (هند - أمريكية) فى قاموس الهنود الحمر، وتعنى جمعا من الناس يشتركون فى احتفال شعبى راقص \* هذا هو معنى كلمة (باووا)، وهذا الطريق يرمز فى الفلم الى هذا



الجسر الرمزي الذي يمتد بين التقاليد الشعبية والواقع المتغير الحديث .

ان هذا الفلم الأمريكى يحاول أن يكشف لنا عن خلفية الثقافة الهندية الحمراء ، ويصور لنا شكل هذا الصدام بين اتجاهين فى هذه الثقافة، ويمثلها الصديقان ( يودى ) و ( فيلبرت ) ، بكل ما تقدمه هذه الثقافة الهندية الحمراء من شعر وغناء وموسيقا وتقاليد وطقوس وأعراف ، خاصة رقصاتهم الشعبية التى تسمى ( الهالوين ) ، وهو الاسم المأخوذ من اسم أحد الأعياد الشعبية المعروفة لديهم فى شهر أكتوبر من كل عام .

فى هذا الحفل ( باووا ) يحرص الهنود الحمر على احياء تقاليدهم ومعايشة طقوسهم بالرقص الشعبى والغناء ، حتى يحافظوا على مآثوراتهم الشعبية حية ، وذلك بترديد سيرهم الشعبية .

الجدير بالذكر أن الممثل ( جارى فارمر ) الذى لعب دور ( يودى ) قد قضى فترة مع أحد الهنود الحمر من قبيلة ( شين ) حتى يتعلم منه بعض الأغاني الشعبية للهنود الحمر ، والتى ردها فى هذا الفلم ، ولكى يتمكن المخرج ( جوناثان واكس ) من أن يقدم عملا فنيا صادقا فى التعبير عن الهنود الحمر الأمريكيين ، ولا يبرزهم مجرد شردمة من الهمج يطبلون ويزمرون ويرقصون ويصرخون فى بلاهة كما رسمتهم موجة الأفلام الاستعمارية فى الأربعينيات والخمسينيات ، والتى أسدل على هذه الموجة الستار فلم ( فيقا زاباتا ) للمخرج المتميز ( الياكازان ) .

#### عيد الموتى : Funeral Feast

هذا الفلم الروسى أخرجه (ببولات منصوروف)، واشترك فى كتابته مع ( عسكر سوليمانوف)، عن قصيدة للشاعر ( الياس جانسو جوروف ) اسمها ( كولاغر ) ، وهى تروى حكاية شعبية من مآثورات قومية ( بروداى ) ، وهى إحدى قوميات جنوب الاتحاد السوفيتى ، خلال عام

١٨٧٦

لا شك أن الفلم تعامل مع عناصر الفولكلور بشكل محترم جاد منذ لحظة بدايته وحتى كلمة النهاية واسدال الستار .

وفحوى قصة الفلم أن المغنى الشعبى ( آخان ) يملك حصانا اسمه ( كولاغر ) ، ويقرر هذا المغنى الشعبى الدخول بحصانه سباق القرية ، الذى يعد الفقرة الرئيسية لاحتفال أهل القرية بما يسمونه ( عيد الموتى ) Funeral Feast ، والذى يقام تخليدا لذكرى أحد عظمائها . ويجمع الناس فى هذا الاحتفال على أن حصان ( الباي ) ثرى القرية هو الذى سيفوز ، ولذلك يوجهون تحذيراتهم لابن قريتهم الشاعر الشعبى (آخان)، لكنه يلقى بهذه التحذيرات عرض الحائط ، ويستمر على ايمانه بالعدالة والمبادئ المثالية . وبالفعل يصرع الحصان ( كولاغر ) بالرصاص قبل أن يصل الى خط نهاية المسابقة برصاصة حاقدة ، ونتيجة لذلك يسكت صوت الحان وأغانى ( آخان ) الشعبية الى الأبد .

هذه النتيجة التى توصل اليها الفلم تختلف تماما معها، ومع ذلك نحترمها . فلا يمكن لرصاص الدنيا كله أن يخرس ابداعات الشعوب ، مهما ظغى الجبروت واستشرى . ولا أعرف كيف فات هذا المعنى على صانعى الفلم .

لقد استطاع السيناريو والاخراج أن يجعلوا المشاهد يحس دائما . منذ اللحظة الأولى - أنه فى احتفال طقسى شعبى ، يجرى فى لحظته أمام العيون .

ونجد الفلم منذ البداية يحفل بالأغاني الشعبية الروسية ، ومنها تلك الأغنية التى تمجد أحد الخيول الداخلة فى السباق ، والتى تقول بعض كلماتها :

أنظروا أيها الناس

لقد رصدت جائزة من تالاتو

لاى نوع من الجياد يكسب

« جراى هوى » يا ابنة العاصفة .

انهم يمجدون الحصان



وعند تحريك أحد الخيول أمام أنظار أهل القرية لمشاهدة براعته ، نشاهد فتاة ريفية تغنى وترقص بالسيف أمام صف من الرجال ، تماما مثلما تفعل الحاشية فى رقصات البدو عندنا .. !

أى فعل هذا الذى يستطيعه الفولكلور للتقريب ما بين الشعوب .. !!

ومن عناصر الفولكلور التى حفل بها الفلم هذا الطقس الذى بدأ به الحفل ، حيث أخذ طفل صغير عمره لا يتجاوز بضع شهور ، وهو عار تماما فوق حصان ، ويزفونه ، ثم يضعونه على محفة مكسوة بقماش أحمر ، فى حين يغنى الشاعر الشعبى تحت هذه المحفة ، فى وضع الاستلقاء على الظهر ، بينما الطفل يبكى من هذا الجو الغريب الذى يدور من حوله ، ثم يأخذ أهل القرية هذا الطفل ، ويلفونه فى شال أحمر ، ويلفونه لبعضهم البعض ، بعد أن اصطفوا فى طابور طويل ، ليعطوه فى النهاية لسيدة تركب جملا ، تسير به بجوار النهر ، وتتبعها مجموعة من الفرسان يركبون خيولهم ، فى حين يغنى الشاعر الشعبى على قيثارته أغنية ( الحرية ) .

ان هذا الطقس يجعلنا نتساءل .. هل هذا يمثل معتقدات شعبية خاصة بتصور أهل القرية للخلاص الانسانى أو التطهر الذى ينشده البشر ؟ .. ربما .

ولأن الفلم مقسم الى أجزاء ، وكل جزء له عنوان فرعى مستقل ، فان جو الفلم ينقلنا الى الجزء الخاص بالمسابقة The race ، وفى هذا الجزء يتم اغتيال الجواد ( كولاغر ) بالرصاص ، لكن الحدوة الحديدية التى تنفلت من أحد حوافره تجرى بقوة القصور الذاتى ، لتقع فى مياه النهر عند أحد الجنادل ، وتتبقى مع النهاية صرخة صبي صغير يعترض على بشاعة ما حدث ، ويضرب ( الباي ) ثرى القرية بفرع جاف من فروع الأشجار ، فى حين وجم الكبار من حوله ، وابتلعهم صمت الخوف .. !!

قالت المخرجة الهندية ( ميرناير ) Mira Nair : « سأتحدى وسأصور أحداث الفلم بكاميرات ٣٥ مللى المحمولة على الاكتاف وسط احتفالات ( جامبتي ) الشعبية .. » .. !

ومن هذا الاصرار صنعت المخرجة الهندية فلم الهند الذى اشتركت به فى مهرجان القاهرة الدولى السينمائى الثانى عشر ، وتحدث به أصوات المحذرين لها ، والمثبطين لعزيمتها فكان لها النجاح .. !

قبل أن تقدم على عمل أى لقطة استلقت انتباهها أولاد الشوارع فى بومباي ، كما شد انتباهها ألعابهم الشعبية وأكروباتهم ، وقررت أن يقوموا هم بأدوارهم الحقيقية التى يعيشونها فى قاع المجتمع الهندى ذى الطبقات الاجتماعية منذ سنين عديدة ..

فالصبي ( كريشنا ) - كما تحكى قصة الفلم - الذى يبلغ العاشرة من عمره يصاب بأحباط بعد رحيل السيرك الذى كان يعمل به ، فيقرر أن يصل الى بومباي ، لكى يجمع خمسمائة روبية ، ليرسلها الى أمه فى قريتها ، غير أنه لا يجد سوى مهنة بائع الشاي فى قاع الترتيب الهرمى للشوارع الذى تمارس فيه تجارة الجسد والمخدرات ، ويتعرف على ( تشيللوم ) ابن الخامسة والعشرين ، ولكنه فجأة يموت ، ويصبح مشهد جنازته مزيجا من الحزن والضحك ، حيث لا يمشى فى جنازته سوى أربعة أطفال ، هم كل المشيعين لجثمانه ، وهم الحاملون لنعشه وسط صخب وزحام بومباي .. !!

وتطرق باب هذا العالم الفتاة الحسناء ( سولاسال ) ، التى أحضرت رغم انفها من ( نيبال ) لتباع فى سوق الرقيق الأبيض وتجارة الجسد ..

ويقرر ( كريشنا ) أن يفر من هذا العالم الضائع ومعه الصغيرة ( مانجو ) ، لكنهما يوضعا فى اصلاحية أحداث بعد القبض عليهما ، وعندما يهرب من الاصلاحية يقتل صاحب تجارة الجسد ، ويقوم بتهريب زوجته التى كثرت خلافاتها معه ، فرارا من هذا العالم العفن ،



لكنهما يفترقان في زحام الاحتفالات الشعبية  
( جاميتى ) ٠٠ !

استطاع الفلم أن يعالج قضية الانحلال  
الخلقى فى المجتمع الهندى ، خاصة فى قاعة  
الهرمى ، وعلى الرغم من أن المشاهد الفولكلورية  
فيه لم تكن بالكثرة ، إلا أن ذاكرة المشاهد لن  
تستطيع أن تنسى مشاهد الاحتفالات الشعبية  
الأخيرة فيه ، خاصة تمثال ذلك الفيل الضخم،  
الجالس على كرسى فوق عربة والناس تحيط به ،  
وكذلك مشهد البداية والنهاية اللذان تمشلا  
فى اللعبة الشعبية « الدبور » ، والصبى  
( كريشنا ) يلف الحبل ( القيطان ) عليه ،  
كأنما أرادت القصة أن تستقى لها مغزى من  
تلك اللعبة الشعبية مضمونه : نحن تديرنا  
فى دوامات خيوط الى ما لا نهاية ، ولا نملك  
من أمرنا شيئا ٠٠ !

### ● الارث الثقافى : Cultural Heritage

هذا الفلم الغانى الذى تسبب اسمه فى عدم  
اقبال جمهور السينما عليه يبشر بالخير ، ويقرع  
الأجراس أمام السينما المصرية أن هناك عملاقا  
أسمر بدأ يتفوق أيضا فى شئ آخر غير كرة  
القدم ، اسمه الفن ٠٠ !

ربما عيبه الوحيد أن المشاهد يستطيع أن  
يفهم الرمز فيه دون أدنى عناء منه ٠٠ !!

فالفلم يتعرض لفترة الاحتلال الانجليزى  
لغانا ، حيث يتعاون بطل الفلم مع المحتل  
الأجنبى ، ويعمل موظفا لديه .

وهذا البطل يتنكر لبلده التى تمور بالمظاهرات  
والاضطرابات ، وتزخر بالأمراض التى تقتلع  
الصغار والكبار ، الى أن تأتى أمه اليه وتعطيه  
كنزا وجدته على شكل اناء معدنى أسطوانى  
صغير ، هذا الاناء هو الارث الثقافى لبلده الذى  
تكمن فى داخله احدى الأرواح . الا أنه يؤثر أن  
يعطيه لسيده الحاكم العسكرى الانجليزى فى  
( أكرا ) . وعند زيارته لأمه فى بيتها فى احدى  
حوارى المدينة - وهو الساكن فى فيلا فخمة!! -  
تنهار أمه أمامه فور سماعها منه بما فعل ،  
وتغضب منه ، فيخرج من عندها خجلا ، ثم

يستيقظ لديه الشعور الوطنى ، ويقرر اصطحاب  
أم بطفلها المريض الى مستشفى الأجانب لكى  
يعالج ، رافضا التخلي عن أبناء وطنه ، الا أنه  
سرعان ما يصرع برصاص المحتل ، وينتهى الفلم  
بحلم شفاف يطمح فيه الانسان الغانى  
باستعادة الارث الثقافى ، لتعويض ما فات .

الفلم تجربة ثرية جادة ، غنية فى تصويرها  
بالذات ، واستطاع الفلم أن ينفذ بعدساته الى  
قاع المجتمع الأفريقى فى غانا ، ويصور طموحات  
شعبها ، ويستحق منا التصفيق ، على الرغم  
من رمزيته السهلة التى لا تجنح الى التعقيد ٠٠ !

### ● الوصية :

هذا الفلم قد لا يعجب عشاق الفولكلور ، ورغم  
أن مخرجه ( جون اكوموفرا ) من مواليد غانا  
عام ١٩٥٧ ، الا أنه عاش أغلب سنوات حياته  
فى لندن ، وإذا عرفنا أن هذا الفلم يمثل  
بريطانيا فى المهرجان ولا يمثل غانا فسوف ندرك  
على الفور خفايا الموضوع ٠٠ !

الفلم يستعرض كل الأحداث التاريخية  
التي مرت بها غانا منذ عام ١٩٤٥ ، ثم صعود  
نجم ( كوامى نيكروما ) الذى أصبح رئيسا  
لغانا فيما بعد ، ثم الاطاحة به وبحكمه عام  
١٩٦٦ ، ثم موته فى المنفى عام ١٩٧٨ ،  
حيث تقرر ( آيينا ) العودة الى وطنها غانا ، بعد  
أن أصبحت مذبة تليفزيونية فى لندن ، لتقوم  
بعمل فلم تسجيلى عن غانا .

يصل بنا الفلم الى نتيجة نعتقد مسبقا أنها  
خاطئة ، وهى أن ( آيينا ) الطفلة قد قضت  
عليها أمها بالحكايات الشعبية الغانية القديمة -  
هكذا يحكى الفلم ! - حكايات المغامرات ، وحكايات  
ربات الماء والقوة الأسطورية للبحار والأنهار  
والبحيرات ، وفى سياق هذه الحكايات الخرافية  
كانت غانا أرض الخلاص أو التحرر والاستقلال ،  
وهى أرض النفور وعدم الألفة . ان قوة  
الحكايات الخرافية هى وحدها القادرة على إعادة  
( آيينا ) الى وطنها المهجور غانا .

لقد غادرت ( آيينا ) بريطانيا الى غانا عام  
١٩٨٧ مع طاقم عمل تليفزيونى ، لتسجيل



لقاء مع ( فيرنر هيرتزوج ) مخرج فلم ( كوبرا فيردى ) ، الذى تناول فيه حكاية شعبية عن قاطع طريق خرافى قادم من أمريكا اللاتينية وأيامه الأخيرة على الساحل الغربى لأفريقيا . تبدأ ( آبيننا ) مهمتها من الساحل الى داخل غانا ، وفى أثناء بحثها عن هذا اللقاء تنقلب من صحفية تليفزيونية الى شخصية ضائعة ، حيث تتجول فى سهول الأسطورة المأساوية والذكريات ، وتصبح عودة آبيننا الى غانا المنفى . . ! ومن ثم تضع فى أراضيها التى ولدت على ثراها . . . !!!

### ● القلعة : Citadel

من يريد أن يتعرف على بعض المأثورات الشعبية الجزائرية كان عليه أن يشاهد هذا الفلم الروائى .

ونقول الفلم الروائى لأنه استطاع بمهارة فائقة أن يضفر فولكلور الجزائر فى عمل روائى جيد غير ممل ، واستطاعت مخرجته الجزائرية ( نادية مصمود ) أن تسير ببراعة على الجسر الرابط بين الفولكلور والحبكة القصصية .

الفلم يتناول عادات الزواج فى القطر الشقيق الجزائر ، من خلال مجموعة أسرار جزائرية تسكن الجبل ، حيث تتغلب طبيعة سطوة الرجل وتزويجه لابنته بالاكراه من ابن عمها الساذج الأبله الذى لا تعيره أية امرأة أدنى اهتمام . لذا يعجب هذا الساذج بنموذج تمثال من الجبس يستخدم كموديل فى محل أبيه للأقمشة ، فى حين أن عروسه ابنة عمه والتى يعولها أبوه تنفر منه ، وتهدد بالانتحار من أعلا الجبل ، غير أنه تتم مراسم الزواج دون رغبتها ، لنفاجأ فى النهاية أن العروسة عندما يدخل عليها عريسها ليست الا مجرد التمثال الموديل الجبسى الذى كان فى دكان والده ، فيقرر أن يلقي بنفسه من أعلى الجبل هو وتمثاله ، بعد أن سخر منه الجميع بضحكاتهم ، ليصدم الجميع ، ويسحب من على شفاههم امارات السخرية ، ليغرقهم فى حزن دفين عميق . . !!

نجح السيناريو والاخراج فى إبراز الأعماق الداخلية للأبطال ، خاصة بطل الفلم الساذج ، كما نجح فى كشف الممارسات الشعبية للتوسل بالأولياء والأحبة ، وأظهر قوة تأثير المسجد فى حياة المواطن الجزائرى وعاداته الشعبية . من تلك العادات عادة اعطاء المصلين نقودا هبة لمن يجد شيئا مفقودا يتركه لامام المسجد فى انتظار صاحبه .

ومن العادات الشعبية الجزائرية التى أبرزها الفلم عادة الاستجارة . فحينما هربت زوجة من بطش زوجها لجأت الى كبير الجبل ، ووقعت أرضا أمامه ، فألقى عليها هذا الكبير عباءته البيضاء ، فامتنع الزوج عن مطاردته لها ، وألقى بعصاته التى كان يحملها على الأرض . أما عادات الزواج الجزائرية فقد نجح الفلم فى تصويرها بدقة وأمانة ، كاستحمام العريس فى ليلة دخلته ، ثم شربه العسل الأبيض وهو فى الحمام ، وركوبه حصانا أبيض ، وتجهيز النساء ( للكسكى ) طعام الأفراح المفضل ، وذهاب العريس لنيل البركة ، وتعليقه للأحبة ، وطقوس الرقوة الغريبة التى تتم بفرد وثنى ( مطواة قرن غزال ) مرارا وتكرارا ، وتلاوة بعض العزائم أثناء ذلك .

الفلم حقيقه تحفة فنية رائعة ، خاصة الموسيقى المستخدمة للدفوف ، وموسيقى النهاية المأساوية . . !

لن نبالغ اذا قلنا أن فلم ( القلعة ) من أهم أفلام المهرجان !

### ● عابر سبيل :

عابر سبيل هو فلم دولة الامارات العربية فى المهرجان ، وهو يأخذ موقفا محددا من الطب الشعبى ومن ذلك الدور الذى يلعبه ( المطاوعة ) فى حياة الناس فى الامارات العربية ، وما يحيط بممارسة هؤلاء ( المطاوعة ) للطب الشعبى من أخطار وأخطاء تهدد صحة الانسان . . !

مقدمة الفلم مقدمة جيدة امتزجت فيها اللقطات الحية باللقطات الوثائقية عن عالم



الصحراء ، وصناعة السفن ، وكتائب الأطفال ،  
وصناعة الدلاء .. وغيرها .

قصة الفلم تتناول حياة رجل منعزل عن  
الناس اسمه ( بوناصر ) يروى لجار له  
تقرب منه اسمه ( بو أحمد ) ليعرف سر  
عزله ، فيكشف له أن ( أهل منزله ) يهددها  
المرض ، فيشير عليه أن يذهب الى عدة مطاوعين  
يستخدمون الأحجبة ، وتلقفه أيدي المطاوعين ،  
دون جدوى في الشفاء ، فقد شخص أحد هؤلاء  
( المطاوعة ) المرض بأنه بسبب زيارة عابر  
سبيل لهم من الجن .. !!

يستمر الحال هكذا من مطاوع الى آخر  
دون تقدم في الصحة يذكر ، حتى يصل  
( بوناصر ) ( بأهل منزله ) الى المستشفى ،  
حيث يجد الطبيب الأجنبي ، الذي يقوم بالتطبيب  
غير اننا نفاجأ في النهاية بعد سلسلة من  
المعاناة الطويلة مع المرض والمطاوعة أن  
( بو ناصر ) يصاب هو الآخر بالمرض .. !

الفلم محاولة جادة لعمل فلم نابع من جوف  
مأثورات دولة الامارات وتراثها الشعبي ،  
وان عابه الايقاع البطيء ، واتخاذ من الحكى  
الطويل سبيلا لنمو الأحداث في الفلم ، دون  
تطوير ذلك الى مشاهد درامية ، وان كان قد  
نجح في توعية الناس بمدى الحجم الكبير  
والخطر الذي تلعبه المعتقدات والطب الشعبي  
في حياة أهل الصحراء بدولة الامارات  
العربية .

وتأتى - فيما نظن أنها - سقطة للفلم ، وهي  
أن يكون الشفاء من المرض على يد طبيب أجنبي  
وهذا الأمر يجعلنا نتساءل .. لماذا يكون الطبيب  
بالذات أجنبيا ! ألم يكن من الأجدر أن يكون  
الطبيب من الامارات أو عربيا من أى قطر ؟ انها  
نقطة تعطى مفهوما سيئا غير محبب !

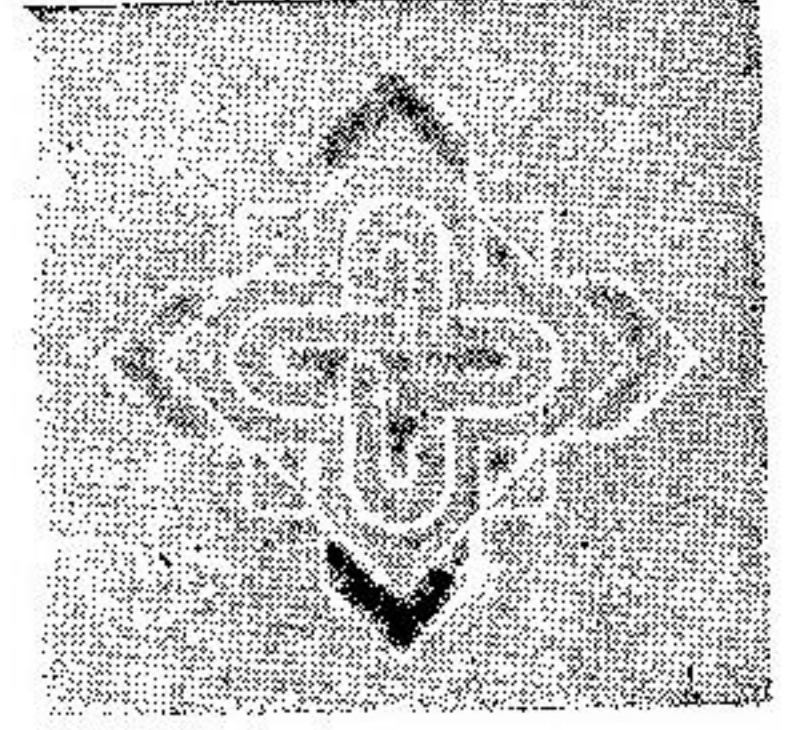
الأداء التمثيلي لسعيد بوميان جيد فى دوره  
( بو ناصر ) ، وكذلك الممثل الأجنبى ( كين  
بوار ) فى دور الطبيب .

تفوقت الموسيقى التصويرية التى نهلت من  
الموسيقى الشعبية فى الامارات على جميع  
عناصر الفلم تفوقا ملحوظا ، فتحية للفنان  
( عيد الفرج ) . أما ألحان ( عبد الله صالح )  
فمعظمها عصى على الرغم من أن أحداث الفلم  
فى الخمسينيات ، وعلى الرغم أيضا من أنها  
تتكلم عن المواصل ولا تأخذ طابع الموال ، خاصة  
أغنية ( يا ويلى ) التى كانت تردد أثناء  
ذهابهم بالمريضة الى المطاوع ( ابراهيم ) . أما  
أغنية ( لحظة ألم ) التى صاحبت النهاية فهى  
جيدة ، وعمقت المفاجأة التى حملتها نهاية  
الفلم .

صاحب القصة ( محمد المرى ) وكاتب  
السيناريو ( عارف اسماعيل ) ليتهما شاهدا  
فلمى المهرجان : الأول الروسى ( عيد الموتى )  
والآخر الجزائرى ( القلعة ) ، لكى يصل  
معا و ( المجموعة الفنية ) بأفلام الامارات  
الى ما نحبه لها أن تصل .



# معروض الفنون التراثية



## في المغرب

في الهزيع الأخير لعام ١٩٨٨ وتباشير فجر العام الجديد ١٩٨٩ ، ووسط عبق آثار التاريخ المملوكي ، الذي يتضمنه قصر الغوري للتراث بالقاهرة ، ولغات الفن العثماني بقصر ثقافة الحرية بالاسكندرية ، وفدت الى مصر نسمة فنون شعبية مغربية ، تنشر أريج المغرب العربي الفواح ، ليمتزجا معا في رائحة أصيلة من روائح التراث العربي . ذلك التراث الذي نتفسه في كل لحظة ، سواء في اليقظة والعيون مفتوحة منتبهة ، أو في السبات والجفون منسدلة على الأحداق . . !!

فماذا ضم في داخله هذا المعرض من فنون لتراث المغربي وكنوزه ؟

ان معرض الفنون التراثية المغربية بمصر في قصر الغوري للتراث بالقاهرة وثقافة الحرية بالاسكندرية اشتمل على ستة محاور فنية مختلفة من فنون التراث الشعبي المغربي . هذه المحاور الستة هي : الملابس الشعبية ، والحلي والمصاغ الشعبي ، والفخار والخزف ، والمفروشات المنزلية ، والأسلحة ، والأخشاب .

واذا تناولنا محاور هذا المعرض بشيء من التمهّل والوقوف عند بعض مفرداته فانه يمكن نقل صورته على النحو الآتي :

### ١ - الملابس الشعبية المغربية :

للملابس الشعبية المغربية ابهار خاص ، ففي مدينة ( فاس ) التاريخية تميز فن حياكة الملابس الشعبية المغربية بدقته وجماله . كما انتشرت

لقد خص السيد وزير الثقافة المغربي ( محمد ابن عيسى ) الهدف من اقامة معرض الفنون التراثية المغربية بقصر الغوري للتراث بالقاهرة والحرية بالاسكندرية ، فقال : « اننا نهدف الى التعرف ببعض الجوانب الفنية والتراثية للمجتمع المغربي ، وكيف صاغ الشعب المغربي ، عبر مسيرته الحضارية ، ألوانا وأشكالا وأنواعا عبر بها عن مكنونات ابداعه وخصب خياله ، وتنوع مشاريعه ومميزات شخصيته ، في الموسيقى والمعمار والملابس ، وفي أشكال التعبير المختلفة . . وليست الرحلة الى مصر بالنسبة لنا شيئا جديدا . فهو كعب الحجاج المغاربة عبر مئات السنين كان يتوقف في مصر ذهابا وإيابا ، في رحلة أشبه ما تكون برحلتنا الثقافية هذه . كان الموكب يتكون من العلماء والمثقفين والفنانين والتجار ، يعرضون في مصر ويقتنون منها ، وتحفل مجالس العلم والفن بهم فيكون مقامهم مقام أخذ وعطاء وتعارف ولقاء . »



### ٣ - الفخار والصيني والخزف :

اشتهرت مدينة ( فاس ) بصناعة الخزف والصيني منذ القرن الثالث عشر وقد تأثر الصناع هناك بالأشكال المستوحاة من النقوش ( شبه الكوفية ) الهندسية ، بما تحمل من أقواس وقلوبة وتشبيكات مستطيلة ومقوسة ، بالإضافة الى الرسم بالريشة والذي ظهر في الانتاج المغربي في أواسط القرن التاسع عشر واتخذ له مكانا بارزا في العالم العربي .

والخزف المغربي يتميز بأحادية اللون في الصحن ذات الأشكال المختلفة ، وعلى الرغم من ذلك فإن خزف مدينة ( آسفي ) يتعدد لونه دور سائر المدن المغربية .

### ٤ - المفروشات المنزلية :

في بعض مناطق المغرب ( الأطلس الأعلى ) تلزم العائلة الفتاة حياكة سجادة بمفردها قبل اقدمائها على الزواج . . . !

وفي بعض الموالد الشعبية المغربية مثل مولد ( سيدي محمد ) أو مولد ( سيدي علي ) تقوم النساء بعرض انتاجهن من السجاد في مثل هذه المناسبات التي تنشط فيها حركة البيع والشراء وتتميز المفروشات المنزلية باختيار الألوان الهادئة، وفي حين تحفل مفارش الأسرة بالخاراف النباتية فإن مفارش السجاد والمضاجع تحفل بالأشكال الهندسية التي يتميز بها البربر في انتاجهم اليدوي .

### ٥ - الأسلحة :

ابتداء من القرن الثاني عشر كانت الأسلحة في المغرب تستورد من مدينة ( البندقية ) . ومنذ القرن السادس عشر بدأت صناعة الأسلحة المغربية تأخذ طريقها في الظهور ، خاصة في مدينة ( فاس ) ، التي تميزت بصناعة الدروع والخناجر والسيوف .

وقد انحصر فن صناعة الأسلحة في ( الأطلس ) بمراكزها المتعددة التي أنتجت بنادق مطعمة

مشاغل الثياب الشعبية لكبار رجال الدولة منذ فترة حكم ( المرينيين ) ، كما انتشرت فيها صناعة البيارق والأغطية والستر والبسط والأحزمة التي كانت النساء تزينها بالخيوط الذهبية وتطرزها . فضلا عن ألوان قطع الملابس المغربية المتميزة فان زركشتها بخيوط الحرير والمعدن تزيد من جماليات الثياب جمالا ورونقا خاصا تنفرد به في بهاء .

### ٢ - الحلي الشعبي :

إذا كانت الملابس الشعبية المغربية قد امتزجت فيها العناصر الشعبية المغربية بالأسبانية بالأوربية ، فإن الحلي المغربية قد تأثرت الى حد بعيد بالحلي الافريقية .

يتضح ذلك من أشكالها المثلثة القريبة من شكل الحجاب ، ومن زخارفها وألوانها ومنمنماتها الدقيقة .

ولا يمكن بأي حال من الأحوال فصل الحلي الشعبي المغربي عن الملابس هناك . كلاهما يحفل بالزركشة ، وكلاهما يحفل باللون البهيج ، الذي يشع جمالا وبهاء .

وإذا شئنا أن نسمى معركة التزين بين الرجل والمرأة هكذا ونعتبرها فعلا معركة فقل على الرجل السلام أمام أسلحة المرأة المغربية . . . أقصد مصاعها وحليها . . . !

فما على صدرها وجبينها ومعصمها من أساور ودمالج يشهد لصائغها بتمام الدقة والفن والحس الرفيع ، سواء في الفضة المثقبة المحكمة الصنع أو المنقوشة ، أو المذهبة والمطعمة بالشمع الأسود والعاج ، أو المزينة بالأحجار الكريمة أو شبه الكريمة أو الأحجار الزجاجية . . . !

وكمعظم عادات العرب تتجلى حلي المرأة المغربية في الأعراس ، حيث تخلب منا اللب ما تبدعه مراكز انتاج الحلي في ( فاس ) و ( تطوان ) و ( شفشاون ) و ( مكناس ) و ( مراكش ) ، وغيرها من مراكز انتاج المصاغ الشعبي المغربي .



بالعاج ومزينة بالفضة وبالنقوش العاجية المفرطة  
وحسب الحناجر التي تصنع في مدينته ( سوس )  
تتحلى بزخارف نباتية وجرابها المعقوف المصنوع  
من الفضة والمطعم بالعاج له شهرة واسعة  
المدى !

## ٦ - الأخشاب :

يعكس معرض الفنون التراثية المغربية اهتماما  
خاصا بصنائه الأخشاب في المغرب . وتشكل  
قطع الأخشاب المغربية في يد صانعيها ، وتخرج  
من تحتها معزوفة نغمة شادية الألحان . . !  
ولعل القاء نظرة على قطع الأثاث المستعملة في  
الشعائر الدينية للجلوس يؤيد مثل هذا الرأي  
ويعضده .

ان كرسى ( الموعظة ) المستخدم في مساجد  
المغرب للوعاظ آية من آيات الحس المرهف لدى  
الحرفي صانع الأخشاب المغربي في تشكيله  
وهندسته .

حتى الألوان معزوفة أخرى منغمة في اختيار  
ألوانها وتوزيعها في أشكال زخرفية هندسية  
ونباتية متماثلة .

أما فن صناعة الأبواب الخشبية في المغرب فله  
باع طويل .

ولأجل ذلك ، فقد ضم معرض الفنون التراثية  
المغربية ثمانية عشر بابا من أبواب القلاع

( القصاب ) في المغرب ، وهذا بخلاف مزلاج  
وحيد صممه المعرض .

وعلى الرغم من صغر حجم هذه الأبواب إلا  
أنها شهدت على مهارة ودقة صانعيها ، الذي لم  
يمنعه صغر الحجم من أن يبدعها لوحة فنية ،  
طبع فيها أحاسيسه ، سواء في النقش ، أو  
الحفر ، أو الزخرفة ، أو الاضافة الناتئة  
بالخشب أو المعدن .

وفي حين تجنح أبواب القلاع المغربية في  
تشكيلها الى حدة الأشكال الهندسية الصارمة ،  
تميل أبواب المنازل المعروضة الى الزخارف  
النباتية ، والتي نجد مثيلا لها على زخارف  
صناديق ( شوار ) العروس في الريف المصري ،  
والتي كانت موجودة الى عهد قريب جدا . !!

وعلى الرغم من صغر حجم القلاع المغربية  
المعروضة في معرض الفنون التراثية بقصر  
الغوري والتراث ، إلا أنني التفت على الأمر  
وظننت أن أحد أبواب قصر الغوري للتراث هو  
من ضمن معروضات المعرض المغربي . . !  
حدث ذلك على الرغم من أنني كثير التردد على  
قصر الغوري للتراث ، ولكن يبدو أن شدة  
التشابه جعلتني أظن ذلك . . !

ولم لا أظن؟ . . أليس العرب جميعهم تربطهم  
وحدة الحس وبالتالي تجمعهم وحدة في  
التعبير !!؟